Engl. Philologie

Kontrast und Gleichförmigkeit im älteren englischen Drama

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
bei der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau
vorgelegt von

Ernst Friedländer
aus Breslau

Promotion: 21. Februar 1934

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen, KG., Ohlau i. Schl.

Referenten: Prof. Dr. Horn
Prof. Dr. Neubert

Examen rigorosum: 23. November 1932

Gedruckt mit Genehmigung
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.*

Literaturverzeichnis V
Einleitung 1

I. Szenische Kontraste
1. Das mittelalterliche Drama
a) Misterien. b) Moralitäten.
2. Das Drama der Uebergangszeit
a) Kynge Johan. b) Cambises. c) Apius and Virginia.
3. Gorboduc, ein klassizistisches Drama . . .
4. The True Cronicle History of King Leir, ein altnationales Drama
5. Die Vorgänger Shakespeares
a) Kyd (Spanisch Tragedy). b) Marlowe (Tamburlaine I, Doctor Faustus, Jew of Malta, Edward II.). c) Peele (Edward I.). d) Lyly (Campaspe, Gallathea, Endimion, Mother Bombie). e) Greene (Friar Bacon and Friar Bungay, James IV.).
Anhang: Formale Unterscheidung zwischen Komik und Ernst

II. Figurenkontraste
1. Das mittelalterliche Drama 6
a) Misterien. b) Moralitäten.
2. Das Drama der Uebergangszeit 8
a) Kynge Johan. b) Cambises. c) Apius and Virginia.
3. Gorboduc, ein klassizistisches Drama . . . 10
4. The True Cronicle History of King Leir, ein altnationales Drama 11
5. Die Vorgänger Shakespeares 23
a) Kyd. b) Marlowe. c) Peele. d) Lyly. e) Greene.

III. Szenische Gleichförmigkeit
1. Das mittelalterliche Drama
a) Misterien. b) Moralitäten.
2. Das Drama der Uebergangszeit
a) Kynge Johan. b) Cambises. c) Apius and Virginia.

*) Die vorliegende Arbeit ist ein Teildruck, vgl. S. 5.

3. Gorboduc, ein klassizistisches Drama
4. The True Cronicle History of King Leir, ein altnationales Drama
5. Die Vorgänger Shakespeares
a) Kyd. b) Marlowe. c) Peele. d) Lyly. e) Greene.

IV. Figurengleichförmigkeit
1. Das mittelalterliche Drama 19
a) Misterien. b) Moralitäten.
2. Das Drama der Uebergangszeit . . . 20
a) Kynge Johan. b) Cambises. c) Apius and Virginia.
3. Gorboduc, ein klassizistisches Drama . . . 21
4. The True Cronicle History of King Leir, ein altnationales Drama 21
5. Die Vorgänger Shakespeares 21
a) Kyd. b) Marlowe. c) Peele. d) Lyly. e) Greene.

V. Ausblick auf die Verwendung von Kontrast und Gleichförmigkeit bei Shakespeare
Zusammenfassung 26

Abkürzungen

(größtenteils nach Eckhardt, „Das englische Drama"):

Ado = Much Ado about Nothing. — All's = All's well that ends well. — Ant. = Anthony and Cleopatra. — Apius = Apius and Virginia. — As = As you like it. — Bac. = Friar Bacon and Friar Bungay. — Bomb. = Mother Bombie. — Caes. = Julius Caesar. — Camb. = Cambises. — Camp. = Campaspe. — C. of P. = Castle of Perseverance. — Cymb. = Cymbeline. — E. I. = Edward I. — E. II. = Edward II. — Faustus = Doctor Faustus. — Gall. = Gallathea. — Gorb. = Gorboduc. — Haml. = Hamlet. — J. IV. = James IV. — Jew = Jew of Malta. — K. J. = Kynge Johan. — Lear = King Lear. — Leir = True Cronicle History of King Leir. — LLL. = Love's Labour's Lost. — Macb. = Macbeth. — Merch. = Merchant of Vernice. — Oth. = Othello. — R. III. = Richard III. — Rom. = Romeo and Juliet. — Sh. = Shakespeare. — Sp. Tr. = Spanish Tragedy. — Tamb. = Tamburlaine. — Tit. = Titus Andronicus. — Tw. = Twelfth-Night. — T. Pl. = Towneley Plays. — Wint. = Winter's Tale. — Y. Pl. = York Plays.

Literaturverzeichnis.

A. Ausgaben.

Apius and Virginia. Ed. Mc Kerrow, Malone Soc. Reprints 1911.
Bale, John: Kynge Johan. Ed. J. P. Collier, Camden Soc. London 1838.
Castle of Perseverance, in: The Macro Plays, ed. F. J. Furnivall and A. W. Pollard, E.E.T.S. Extra Series XCI, London 1904.
Chester Plays. Ed. Deimling, E.E.T.S. Extra Series XCII, London 1893.
Coventry Plays. Ed. J. O. Halliwall, Sh. Soc., London 1841.
Digby Plays. Ed. F. J. Furnivall, E.E.T.S. Extra Series LXX, London 1896.
Gorboduc, in: J. M. Manly, Specimens of the Pre-Shakesperean Drama II. 1906.
Greene, Robert: The Plays and Poems, ed. J. Ch. Collins 2 vols. 1905.
Kyd, Thomas: The Spanish Tragedy, ed. J. Schick 1898.
Leir, The True Cronicle History of King Leir, in: Quellen zu King Lear. Hg. von Rudolf Fischer, Bonn 1914.
Lyly, John: The Complete Works, ed. R. W. Bond 3 vols. 1902.
Mankind, in: The Macro Plays (s. oben).
Marlowe, Christopher: The Works of Chr. M. Ed. C. F. Tucker Brooke, Oxford 1925.
Peele, George: The Dramatic and Poetical Works (zusammen mit Greene). Ed. A. Dyce 1874.
Preston, Thomas: Cambises, in: Manly's Spec. II. 1906.
Seneca: Studley's Translations of Seneca's Agamemnon and Medea. Ed. E. M. Spearing, Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas Bd. 36. 1913.
Shakespeare, William: Works. Ed. W. A. Wright 1895. (Cambridge Sh.)
Towneley Plays, ed. A. W. Pollard, London 1897.
York Plays, ed. L. T. Smith, Oxford 1885.

B. Abhandlungen.

Borchers, A.: Der Charakterkontrast bei Sh. Diss. Halle 1912.
Brandl, A.: Shakespeare. Berlin 1922.
Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas, Bd. 1—5. Halle 1901—16.
Dyce, A.: Some Account of Marlowe and his Writings, in der Marloweausgabe. London 1876.
Dyroff, A.: Zur Geschichte des Kontrastgesetzes. Zeitschr. für Aesthetik u. allg. Kunstwissensch. Hg. M. Dessoir, Bd. 11/1916.
Eckhardt, E.: Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Berlin, Leipzig 1928.

— Die lustige Person im älteren englischen Drama. Palästra 17 (1902).
— Die Komik in Sh.'s Trauerspielen. Zeitschr. für d. dt. Unterricht 21 (1907), S. 737—752.
— Die metrische Unterscheidung von Ernst und Komik in den englischen Moralitäten. Engl. Studien 62 (1927), S. 152—169.
Feuillerat, A.: John Lyly. Cambridge 1910.
Fielding, H.: Tom Jones. Bd. II. Ed. G. Saintsbury 1893.
Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Straßburg 1893.
Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Leipzig 1890.
Goethe, W.: Wilhelm Meisters Lehrjahre.
Goetz, H. J.: Die komischen Bestandteile von Sh.'s Tragödien in der literarischen Kritik Englands. Diss. Gießen 1919.
Graf, H.: Der Miles gloriosus im engl. Drama. Diss. Rostock 1891.
Hebler, C.: Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.
Hense, C.: Polymythie in dramatischen Dichtungen Sh.'s. Sh.-Jb. 11 (1876).
Horn, W.: Das Komische in Sh.'s Tragödien und die Maler Reynolds und Hogarth, Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 137, S. 159—91.
Janssen, V. F.: Die Prosa in Sh.'s Dramen. Straßburg 1897.
Keller, W.: Einleitungen zur Sh.-Ausgabe der Goldenen Klassiker-Bibliothek.
Külpe, O.: Grundlagen der Aesthetik. Leipzig 1921.
Lampel, M.: Der Stil in Lylys Lustspielen. Diss. Greifswald 1912.
Lipps, Th.: Grundtatsachen des Seelenlebens. Bonn 1883.
— Grundlegung der Aesthetik. Leipzig 1903.
Lüdemann, E. A.: Sh.'s Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus. Diss. Bonn 1913.
Ludwig, Otto: Sh.-Studien. Halle 1901.
Niclas, L.: Der Charakterkontrast in den Dramen Sh.'s. Diss. Halle 1917.
Offner, M.: Das Gedächtnis. Berlin 1909, [4]1924.
Paul, Jean: Vorschule der Aesthetik. Stuttgart, Tübingen [2]1813.
Scherer, W.: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin [2]1918.
Schücking, L. L.: Die Charakterprobleme bei Sh. Leipzig 1919.
Ulrici, H.: Ueber Sh.'s dramatische Kunst. Halle [2]1847.
Vershofen, W.: Charakterisierung durch Mithandelnde in Sh.'s Dramen. Bonner Beiträge zur Anglistik Heft XX (1905).
Vischer, F. Th.: Aesthetik. 4 Bde. Stuttgart 1846—57.
— Sh.-Vorträge, Bd. 1—6. Stuttgart 1899—1905.
Volkelt, J.: System der Aesthetik. München 1907.
— Aesthetik des Tragischen. München [2]1906.
Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature 3 vols. London 1899.
Weiner, K.: Die Verwendung des Parallelismus als Kunstmittel im englischen Drama vor Sh. Diss. Gießen 1915.
Wieland, G.: Lustspielelemente im me. Drama. Diss. Kiel 1916.
Wolff, M.: Shakespeare. München 1908.

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die Verwendung von Kontrast und Gleichförmigkeit im älteren englischen Drama zu untersuchen. Bevor wir uns dem eigentlichen Thema zuwenden, soll versucht werden, eine Definition dieser Begriffe zu geben und ihren ästhetischen Wert als Kunstmittel zu erfassen.

Der Kontrast ist eine besondere Form des Gegensatzes. Stellt man von Dingen fest, daß sie Gegensätze sind, so wird damit ihre Vergleichbarkeit vorausgesetzt, d. h. „sie müssen sich irgendwie analog verhalten wie verschiedene Richtungen, die in einem Punkte zusammentreffen. Sie müssen also zunächst überhaupt etwas Gemeinsames haben, in dem sie sich treffen können"[1]). Die Liebe und ein Haus z. B. lassen sich nicht vergleichen. Diese beiden Dinge sind sich fremd, stehen beziehungslos nebeneinander. Dagegen sind Liebe und Haß vergleichbar, nämlich insofern sie Gefühle sind, die auf derselben Linie liegen, nur mit umgekehrten Vorzeichen. Sie sind also Gegensätze.

Zu Kontrasten werden diese Gegensätze jedoch erst dadurch, daß sie in einen Zusammenhang gebracht auftreten. Ein großer und ein kleiner Mann bilden in Bezug auf ihre Körperlänge Gegensätze, sie bilden Kontraste aber erst dann, wenn sie in einer solchen Situation auftreten, wo der Gegensatz unmittelbar gegenwärtig wird[2]). Größenkontraste begegnen vor allem in der bildenden Kunst, z. B. auf der Darstellung des Tempelgangs der Maria (Tizian, Tintoretto), wo die kleine Mädchengestalt die Riesentreppe zu dem Hohen

---

[1]) Lipps, Grundtatsachen, S. 312.

[2]) Otto Ludwig, S. 287: „Im bloßen Vorhandensein des Kontrastierenden, im gleichgültigen Verhalten der kontrastierenden Züge ist nur die Möglichkeit der dramatischen Wirkung gegeben; diese selbst entsteht erst, wenn sie sich auf den Hals rücken, wenn der Kontrast unmittelbar in die Sinne fällt."

Priester emporsteigt. Das, was hier den Gegensatz unmittelbar gegenwärtig macht, ist der Umstand, daß die Riesentreppe durch Maria überwunden werden soll[3]). An diesem Beispiel beobachten wir noch ein anderes Phänomen. Durch die Kontrastierung erscheinen die kontrastierten Eigenschaften der beiden Gegenstände in der Richtung des Kontrastes verstärkt: Maria wirkt noch kleiner, die Treppe noch größer. Gleichzeitig wird die kontrastierte Eigenschaft gegenüber anderen Eigenschaften desselben Gegenstandes hervorgehoben und deutlich herausgestellt[4]). So bewirkt der Kontrast Hervorhebung, Intensivierung, Klarheit. „Der Kontrast ist ein Hauptmittel, die Eigenart eines bestimmten Eindrucks zu steigern"[5]). „Wirken die Farben Grün und Purpur nebeneinander auf's Auge, so erscheinen beide intensiver und reiner, als wenn sie für sich allein dem Auge sich darbieten. Sie werden, kurz gesagt, eine durch die andere in ihrer Eigenart gehoben"[6]). Wenn Komik und Tragik nebeneinander treten, so verstärken sie sich gegenseitig[7]), die Stille scheint noch tiefer zu sein, wenn sie auf großen Lärm folgt[8]). Das höhere, durchgeistigte Rittertum eines Parzival wird durch Gegenüberstellung mit dem weltlichen, auf äußeren Glanz gerichteten eines Gawain in helles Licht gerückt[9]).

---

[3]) Lipps, Grundlegung, S. 547 sagt von einem hohen Berg, der sich unvermittelt aus einem niedrigen Hügelland erhebt: „Dieser Berg würde für uns nicht mit den niedrigen Höhen kontrastieren, wenn wir ihn nicht darauf bezögen, also mit dem Hügelland zu einer Einheit zusammenfassen."

[4]) Vom Kontrast als Kunstgesetz sagt Vischer, Aesth. III, 34: „Es liegt demselben die einfache Wahrheit zugrunde, daß das, was jedes ist, in sein volles Licht erst tritt, wenn durch Gegenüberstellung klar wird, was es nicht ist und was sein Gegenteil ist."

[5]) Külpe, S. 157.

[6]) Lipps, Grundtatsachen, S. 274.

[7]) „Eine Empfindung steigert die andere. Das Komische erscheint noch komischer auf der Folie des Tragischen und umgekehrt." Vischer, Sh.-Vortr. I, 433.

[8]) Vgl. dazu Sh.'s Verse aus R. II. I,1:

Since the more fair and crystal is the sky
The uglier seem the clouds that in it fly.

Weitere Aeußerungen Sh.'s über den Kontrast bei Lüdemann, S. 185.

[9]) Scherer, S. 144. Trefflich hat Fielding, Tom Jones V, 1 den ästhetischen Wert des Kontrastes charakterisiert: „This vein ... may probably have a large share in constituting in us the idea of all

Dem Verhältnis Gegensatz—Kontrast entspricht das Verhältnis Aehnlichkeit—Gleichförmigkeit. Auch die Aehnlichkeit von Dingen setzt ihre Vergleichbarkeit voraus. Gleichförmig nennen wir ähnliche Gegenstände, wenn sie in einer solchen Situation auftreten, wo ihre Aehnlichkeit unmittelbar gegenwärtig wird. Die Gleichförmigkeit kann verschiedene Grade haben. Sie kann bis zur völligen Gleichheit gelangen und als vollkommene Wiederholung in Erscheinung treten oder kann sich auch weit von dieser entfernen. Immer kommt es darauf an, daß wir die betreffenden Gegenstände als gleichförmig empfinden, daß grade das Gleichförmige an ihnen evident wird und zum Vergleich auffordert, im Gegensatz zu kontrastierenden Gegenständen, die zwar ebenfalls in gewisser Beziehung analog sein müssen, bei denen aber grade die Unterschiedlichkeit ins Auge fällt.

Ebenso wie durch den Kontrast wird auch durch Gleichförmigkeit Eindringlichkeit und verstärkende Wirkung erzielt. „Der Kontrast", sagt Külpe[10]), „vergrößert hierbei die Unterscheidbarkeit der Faktoren und hebt sie deutlich von einander ab, während die Wiederholung das Hauptinteresse eindringlich und einprägsam unterstreicht". Offner hat experimentell festgestellt, „daß die durch Wiederholung herbeigeführte innere Festigkeit oder der Einprägungsgrad der Assoziationen . . . . im großen und ganzen proportional der Anzahl der Wiederholungen wächst" [11]). Lipps spricht von wechselseitiger „Anziehung und Emporziehung"[12]). Durch Wiederholung derselben Bewegung auf einem Bilde wird der Bewegungseindruck verstärkt. Auch für die Musik gilt Aehnliches. Külpe erinnert „an Wagners Leitmotiv, die Wiederkehr ornamentaler Verschlingungen, den Parallelismus der hebräischen Poesie" und nennt die Wiederholung „ein Mittel der Steigerung"[13]). In Macbeths Königsmahl werden Grauen und Schrecken aufs höchste gesteigert, dadurch, daß der Geist Banquos zweimal erscheint und zweimal dieselbe entsetzen-

---

beauty, as well naturall as artificial: for what demonstrates the beauty and excellence of any thing but its reverse?" Vgl. dazu Dyroff. Aehnlich äußert sich Dryden. Vgl. Horn, S. 162, Götz, S. 20.

[10]) S. 165. [11]) S. 47.

[12]) Grundtatsachen, S. 325. [13]) S. 158.

erregende Situation hervorgerufen wird[14]). Führt eine Person infolge eines bestimmten Charakterzuges mehrere gleichgerichtete Handlungen aus, so wird dieser Charakterzug als typisch für sie gekennzeichnet und betont. Stellt sich nun dem auf diese Weise scharf umrissenen Charakter eine Kontrastfigur gegenüber, so wird der zwischen ihnen an sich schon bestehende Kontrast verstärkt, und beide Figuren treten in umso helleres Licht. So kann die Gleichförmigkeit auch auf diesem Wege über die Kontrastverstärkung Steigerung und erhöhte Eindringlichkeit bewirken.

Auf die Verwendung von Kontrast und Gleichförmigkeit bei Shakespeare ist die Forschung schon zeitig aufmerksam geworden. So sagt Otto Ludwig[15]): „Alles Dramatischwirkende ruht auf dem Kontrast, der z. B. in Jago und Othello wie Thema und Gegensatz in einer Bach'schen Fuge durch das Stück nebeneinander geht. Shakespeare's ganze Kunst ist auf Kontraste basiert. So die kontrastierenden Doppelhandlungen, worin mehrere Charaktere in Bezug auf das Praktische, Ethische kontrastiert sind". Gustav Freytag[16]) stellt fest, daß Sh. die Wiederholung desselben Motivs zur Verstärkung der Wirkungen liebe, und Fr. Th. Vischer[17]) bemerkt zu King Lear: „Der ähnliche Fall begibt sich hier, damit wir recht erkennen sollen, was das Wesen verkehrter Vaterliebe und zerstörter Pietät seien, im Hause des Herzogs Gloster, wie im Hause Lears".

Zahlreiche andere Forscher, die sich über die Verwendung dieser Kunstmittel bei Shakespeare geäußert haben, könnten angeführt werden. In Sonderuntersuchungen haben sich Borchers und Niclas mit dem Charakterkontrast bei Sh. beschäftigt. Beide Arbeiten fassen meiner Ansicht nach den Begriff des Charakterkontrasts zu eng, wenn sie ihn nur auf „Figuren mit annähernder Gleichheit im Alter", „gleichen Geschlechts", „in der gleichen sozialen Stellung" und „gleichen Volkscharakters"[18]) anwenden wollen. Der Kontrast z. B. zwischen dem greisen Duncan und dem jungen Macbeth ist, wie mir scheint, so offenbar, daß er nicht übergangen werden

---

[14]) Freytag, S. 71: „Und nicht nur der scharfe Kontrast auch die Wiederholung desselben Motivs vermag eine erhöhte Wirkung hervorzubringen."

[15]) S. 288. [16]) S. 71. [17]) Aesth. III, 35.

[18]) Borchers, S. 15.

kann. Die Arbeit von Lüdemann über den gleichartigen und gegensätzlichen Parallelismus bei Shakespeare gibt dem Begriff des Charakterkontrasts eine breitere Grundlage. Dieser Abhandlung konnte, wo sie sich mit unserem Thema berührt, manche wertvolle Beobachtung entnommen werden. Dasselbe gilt von Weiners Untersuchung über den Parallelismus im englischen Drama vor Sh. Gelegentlich konnten auch Borchers und Niclas herangezogen werden.

Die ursprüngliche Fassung dieser Arbeit untersuchte zunächst an einer Anzahl von Beispielen die Verwendung von Kontrast und Gleichförmigkeit im vorshakespeareschen Drama, um dann in einem Ausblick Sh. in Bezug auf die Verwendung dieser Kunstmittel in die Entwicklung einzuordnen. Im Anschluß daran wurden in einem Schlußabschnitt die gewonnenen Ergebnisse zusammengefaßt und der ästhetische Wert von Kontrast und Gleichförmigkeit für das ältere englische Drama zu würdigen versucht. In dem vorliegenden Teildruck werden von den fünf Hauptteilen nur zwei veröffentlicht. Um aber dennoch einen Durchblick durch die g a n z e Arbeit zu bieten, wurde die im Schlußabschnitt gebotene Zusammenfassung unter besonderer Berücksichtigung der nicht abgedruckten Teile wesentlich erweitert.

II. Figurenkontraste.

1. Das mittelalterliche Drama.

a) Die Misterien.

In den Misterien scheiden sich die Personen im wesentlichen in zwei Gruppen, die in scharfem Kontrast zueinander stehen: die Guten und die Bösen. So wird z. B. in der Geschichte vom Brudermord Kains dem frommen, reinen und friedfertigen Abel, der mit inniger Liebe an seinem Bruder hängt, der neidische, jähzornige und rauflustige Kain gegenübergestellt, ein grober und geiziger Bauer, der Gott verspottet und zum Mörder seines Bruders wird. Bei der Zeichnung Kains zielt der Dichter auf komische Wirkung. Daß die Vertreter des bösen Prinzips mit komischen Zügen ausgestattet werden, wird sich im älteren englischen Drama auch weiterhin beobachten lassen.

Der vollendetste Vertreter des guten Prinzips in den Misterien ist Christus. Auf der anderen Seite steht die Schar seiner Feinde, vor allem Herodes, Pilatus, Cayphas und Annas. Der makellose und sanftmütige Jesus ist erfüllt von Liebe zu allen Menschen, ist mild und barmherzig selbst gegen die Sünder. Seine Feinde sind boshaft, hinterlistig und grausam. Sie schimpfen, fluchen und lärmen und ergehen sich in langen bramarbasierenden Reden. Sie haben den Blick nur auf Irdisches gerichtet, sie essen, trinken und schlafen mit Vorliebe und tragen auffallende und reiche Kleidung. Jesus, der Wundertäter, hingegen ist dem Irdischen ganz abgewandt und verbreitet eine Sphäre von Heiligkeit um sich. Die Schmähungen und Anklagen seiner Feinde läßt er schweigend über sich ergehen. In der Charakterisierung der Bösen wird wieder auf komische Wirkung gezielt.—Den brutalen Henkersknechten gegenüber erscheint Jesus um so reiner, als er in seiner Milde Gott bittet, seinen Peinigern zu verzeihen. Eine solche Form der Steigerung des Kontrastes wird uns noch

öfters begegnen. — Die drei Könige aus dem Morgenland kontrastieren durch innige Frömmigkeit, festen Glauben und königliche Vornehmheit mit dem großsprecherischen Herodes, der höchst unköniglich den Fürsten die gröbsten Schimpfworte entgegenschleudert.

b) Die Moralitäten.

Können wir also in den Bibeldramen eine deutliche Scheidung der Figuren in zwei Gruppen, von Guten und Bösen, beobachten, so bedingt die Gattung der Moralitäten von vornherein und prinzipiell diese Gruppierung. Doch sind die Figuren, die die beiden Prinzipien versinnlichen, in den Moralitäten irreal, allegorisch, und ihr Kampf geht weniger gegeneinander als um einen zwischen ihnen stehenden Menschen, der sich bald nach der einen, bald nach der andern Seite wendet und dann jeweilig im Kontrast zur Gegenseite steht. Das Schema ist also folgendes:

gutes Prinzip	Mensch	böses Prinzip
unwandelbar gut	wandelbar	unwandelbar böse

Im *Castle of Perseverance* predigen die Vertreter des bösen Prinzips dem Menschen ausschweifendes Leben, Erpressung, Unbarmherzigkeit gegen die Armen, Uebervorteilung der Mitmenschen; die Guten dagegen ermahnen ihn zur Enthaltsamkeit, Arbeitsamkeit, Freigebigkeit und Nächstenliebe und lenken seine Blicke auf Gott. Beide Parteien geben selbst das Beispiel für die Lebensführung, für die sie ihn gewinnen wollen. Wie in den Misterien ist das böse Prinzip auch hier vielfach komisch gefärbt.

Im letzten Teil des Dramas wird Mercy mit Justice und Truth kontrastiert. Mercy fleht entsprechend der Eigenschaft, die sie verkörpert, um Gnade für den sündigen Menschen, während Justice und Truth kategorisch seine Verdammung in die Hölle als gerechte Strafe für sein sündiges Leben fordern.

In *Mankind* finden wir ebenfalls die für die Moralitäten typische Gruppierung. Jedoch ist hier auch Mercy, die Verkörperung des guten Prinzips, von Komik nicht ganz frei: sie spricht eine lächerlich wirkende Mischung von Englisch

und Latein[1]). Dies führt zu einer Schwächung des Kontrastes zwischen den beiden Parteien gegenüber dem C. of P., wo das gute Prinzip von Anfang bis zu Ende ernst und würdig gezeichnet ist.

2. Das Drama der Uebergangszeit.

a) Kynge Johan.

Die Gruppierung in K. J. zeigt einen weiteren, bedeutsamen Wandel. Versucht man die hier auftretenden Personen nach den bei den Moralitäten gefundenen Prinzipien zu gruppieren, so ergibt sich folgendes Bild:

Kynge Johan, England (Verity, Imperial Majesty)	Clergy, Nobility, Civil Order, Communality	Sedition, Dissimulation, Usurped Power, Private Wealth und ihre realen Entsprechungen sowie Treason
gutes Prinzip	wandelbar	böses Prinzip

Die wichtigsten Veränderungen sind folgende:

1. Der Hauptvertreter des guten Prinzips ist eine reale Gestalt und gleichzeitig die Hauptperson des Dramas.

2. Der wandelbare Teil ist nicht durch eine einzige reale Figur vertreten, sondern durch mehrere Allegorien, von denen sich Clergy gleich am Anfang gegen Kynge Johan stellt und sich erst am Ende dem guten Prinzip zuwendet, während Nobility und Civil Order zuerst auf seiten von Kynge Johan stehen, sich dann von ihm abwenden und am Ende wieder zum guten Prinzip zurückkehren. Dadurch ergeben sich nicht allein Kontraste zwischen den unwandelbaren Teilen, sondern zeitweilig auch innerhalb des wandelbaren, z. B. zwischen Clergy und Nobility. In den Moralitäten sucht das böse Prinzip den wandelbaren Teil auf seine Seite zu ziehen. Das ist sein einziges Ziel. In K. J. hat es erst das Mittel zum Zweck erreicht, wenn der wandelbare Teil (die Stände) gewonnen ist. Dann stehen sich nur noch zwei Gruppen wie in den Misterien gegenüber, und wie dort sucht nun das böse Prinzip das gute zu Grunde zu richten. Das ist sein eigentlicher Zweck.

---

[1]) Vgl. A. W. Pollard, Einleitung zur Ausgabe der Macro Plays, S. XVII.

Der Hauptvertreter des guten Prinzips ist King Johan. Er streitet selbstlos für Recht und Glück seines Volkes und stützt sich in seinem Kampf auf Bibel und Gott. Die Vertreter des Bösen kämpfen für das Wohlergehen einer Kaste, saugen das Volk aus, unterdrücken das Recht und verkörpern das höchste Maß von Verderbtheit. Um ihre egoistischen Ziele zu erreichen, scheuen sie sich nicht, fremde Feinde ins Land zu locken. Obwohl der König um des Friedens und der Schonung seines Volkes willen der Krone entsagt, sind seine Feinde erst zufrieden, als es ihnen geglückt ist, ihn völlig zu vernichten. — Nachdem die Stände auf die Seite der Bösen getreten sind, treiben sie ganz in deren Fahrwasser und bilden dann mit King Johan den gleichen Kontrast wie diese. — Auf den Kontrast zwischen Clergy und Nobility ist bereits oben hingewiesen worden. — Die Stände sind ferner mit England in Kontrast gesetzt. England hält treu zu King Johan, obgleich dieser sein Versprechen, ihre Feinde niederzuwerfen, nicht halten kann, während sich die Stände schmählich gegen ihn wenden.

b) Cambises.

In Camb. leuchtet das Schema der Moralitäten nur ab und zu durch. So spielt Ambidexter, der Vice der Moralitäten, zweimal die Rolle des bösen Prinzips, indem er Sisamnes verführt und Smirdis verleumdet, Praxaspes die des guten, indem er Cambises zu tugendhaftem Leben ermahnt. Jedoch hat Ambidexter die Rolle des Verführers nur noch in zwei Fällen, seine Hauptfunktion ist die des ersten Clowns in den komischen Zwischenspielen und Bildern, und Praxaspes spielt die Rolle des guten Ratgebers nur für kurze Zeit, dann verschwindet er von der Szene. Auch die übrigen Figuren haben gegenüber der Hauptperson nur episodischen Charakter: sie treten nur für die Dauer eines Handlungsabschnittes auf und verschwinden, nachdem sich der Charakter des ruchlosen Königs an ihnen erwiesen hat. Daher sind die Figurenkontraste in diesem Stück auch nur von geringer Bedeutung. Zu erwähnen ist der Kontrast zwischen dem König und der Königin: sie verzeiht ihm sterbend trotz allem, was er ihr zugefügt hat.

c) Apius and Virginia.

In Apius findet sich ein ähnlicher Kontrast wie der eben erwähnte: Virginius vergibt dem meineidigen Claudius, der das Unglück seiner Familie verschuldete. — In der Figurengruppierung zeigt dieses Drama wieder engeren Anschluß an die Moralitäten. Conscience und Reward (allegorisch!), die Vertreter des guten Prinzips, kontrastieren mit Haphazard, dem Vertreter des bösen, der gleichzeitig der Hauptclown in den komischen Zwischenspielen ist. Seinen komischen Charakter bewahrt er, wie Ambidexter in Camb,- auch in den ernsten Teilen des Dramas. Zwischen den beiden Prinzipien steht ein Mensch, individualisiert: der Richter Apius. Es ergibt sich also folgende Gruppierung:

gutes Prinzip	Mensch	böses Prinzip
Conscience, Reward	Apius	Haphazard
unwandelbar gut	wandelbar	unwandelbar böse

Das gute Prinzip ist daneben durch Virginius, Virginia und Virginias Mutter vertreten. Diese haben jedoch in dem obigen Schema keine Funktion, sondern werden mit Apius, nachdem er von Haphazard für den frevelhaften Plan gewonnen und so selbst zum bösen Prinzip geworden ist, kontrastiert und von ihm angegriffen. Die Figuren gruppieren sich nun wie in den Misterien:

gutes Prinzip (real)	böses Prinzip (real)
Virginius, Virginia (Virginias Mutter)	Apius (Claudius)

Der rücksichtslose Wüstling Apius, der, obwohl dem Beruf nach Hüter des Rechts, einen falschen Zeugen wirbt, um Virginias habhaft zu werden, erscheint um so ruchloser, da die Heldin als ein vollendetes Bild der Keuschheit und Reinheit gezeichnet ist.

3. Gorboduc, ein klassizistisches Drama.

Die Brüder Porrex und Ferrex sind beide von je einem guten und einem bösen Ratgeber umgeben, die in scharfem Kontrast miteinander stehen. Es ist also das Schema der Moralität:

gutes Prinzip	Mensch	böses Prinzip
Dordan	Ferrex	Hermon
Philander	Porrex	Tyndar

Während Hermon den Ferrex aufstachelt, seinen Bruder zu ermorden, fleht ihn Dordan an, Frieden zu wahren und Porrex nicht zu mißtrauen. Ebenso wiegelt Tyndar den Porrex durch Verleumdung des Ferrex zum Krieg gegen diesen auf, während Philander vor verderblichem und voreiligem Handeln warnt. Porrex, von dem bösen Ratgeber gewonnen, wird selbst zum bösen Prinzip, während sich Ferrex dem guten Prinzip zuwendet und dadurch mit diesem identisch wird. Die beiden Brüder stehen nun im Kontrast zueinander und Porrex schreitet zum Angriff gegen Ferrex vor. So ergibt sich die Gruppierung der Misterien.

Auch die dritte Hauptperson, der König Gorboduc, ist von einem guten und einem schlechten Ratgeber umgeben, die miteinander kontrastieren. Daß er dem schlechten nachgibt und nicht auf die Warnungen des guten hört, bringt den ersten Teil der Handlung ins Rollen. Man sieht, welchen gewaltigen Impetus diese Art der Gruppierung liefert.

Vergleicht man Gorb. mit einer Tragödie Senecas z. B. Medea und mit einem englisch-nationalen Drama, so wird sofort deutlich, daß sich der Gorb. in bezug auf die Figurengruppierung eng an die heimische Tradition anschließt. In Medea liegen die Verhältnisse ganz anders: beide Hauptpersonen tragen Schuld, Medea ist rachsüchtig, Jason treulos. Daraus erwächst der Konflikt. Auch bei Seneca wird dem Helden oft ein Vertrauter beigegeben, aber immer nur einer. Dieser hat vor allem die Aufgabe, dem Helden Gelegenheit zu geben, sich auszusprechen. Daneben nur fungiert er oft noch als Berater[2]).

4. The Truc Cronicle History of King Leir, ein altnationales Drama.

Die Figurengruppierung in den ersten Szenen von Leir ähnelt wieder der der Moralität:

gutes Prinzip	Mensch	böses Prinzip
Cordella, Perillus	Leir	Gonorill, Ragan

Dadurch, daß sich Leir nach der Seite des bösen Prinzips neigt, wird die Handlung ins Rollen gebracht. Der verblendete König greift mit seinen beiden Töchtern das gute

[2]) Vgl. Fischer, S. 19.

Prinzip an, sodaß die Gruppierung der Misterien entsteht. Cordella wird verstoßen, weil sie nicht wie Gonorill und Ragan dem Vater mit bombastischen Liebesbeteuerungen zu schmeicheln vermag, Perillus wird mit dem Tode bedroht, als er Fürbitte für Cordella einlegt. — Indem Leir jedoch seinen Schritt bereut, wendet er sich von dem bösen Prinzip ab und vereinigt sich mit dem guten. Es stehen sich dann gegenüber:

gutes Prinzip	böses Prinzip
Cordella, Perillus, Leir, Gallien	Gonorill, Ragan

In der Charakterisierung ist alles darauf angelegt, das böse Schwesternpaar in schärfstem Kontrast mit Cordella erscheinen zu lassen. Während Gonorill und Ragan ihren Vater trotz der unverdienten Bevorzugung in grausamer Weise quälen und ihm schließlich nach dem Leben trachten, klagt Cordella, obwohl zu Unrecht verstoßen, Leir mit keinem Wort an, bewahrt ihm auch in der Verbannung weiter ihre aufopfernde Kindesliebe und rettet den Bedrängten vor dem Tode. Aehnlich wie Christus in den Misterien, wie Cambises' Gattin vergibt auch sie ihren Peinigern. Die Ruchlosigkeit der bösen Schwestern wird daneben durch Kontraste mit zahlreichen anderen Personen grell beleuchtet. So werden sie dem getreuen Perillus gegenüberstellt, der freiwillig alle Entbehrungen mit seinem greisen Herrn teilt, dem König von Gallien, der in selbstloser Weise Leir zu Hilfe kommt, und ihren eigenen Gatten, die den alten Mann ehrerbietig behandeln und sich um ihn sorgen. Selbst Skalliger, der Erzbösewicht, verflucht die ruchlosen Schwestern wegen ihres unmenschlichen Tuns, und auch der gedungene Mörder, der von plötzlichem Mitleid bewegt, im letzten Augenblick das Mordinstrument wegwirft, drängt zu einem Vergleich mit den erbarmungslosen Töchtern Leirs.

Ferner ist die Gegenüberstellung Galliens mit Cornwall und Cambria zu erwähnen. Während diese sich habgierig beeilen, in den Besitz der Mitgift zu gelangen, nimmt der gallische König die verstoßene Cordella, arm wie sie ist, zur Gemahlin und bietet Leir noch sein halbes Reich, um ihn an seinen Hof zu ziehen.

5. Die Vorgänger Shakespeares.

a) Kyd.

Außer dem Kontrast zwischen Gut und Böse, der in den bisher besprochenen Dramen vorherrschte und sich auch weiter im englischen Drama erhält, treten nun auch andere Kontrastpaare in den Vordergrund. Es liegen ja eine Unzahl entgegengesetzter Eigenschaften im Bereich der Kontrastierungsmöglichkeit: Mut und Feigheit, Kraft und Schwäche, schnelle und langsame Entschlußfähigkeit, Optimismus und Pessimimus usf.

In der *Spanish Tragedy* von Kyd liegt in der Gegenüberstellung des zaudernden Rächers Hieronimo mit dem schnellentschlossenen Tatmenschen Lorenzo der stärkste und wichtigste Kontrast des Dramas. Lorenzo führt eine verwickelte Intrige innerhalb weniger Szenen aus. Hieronimo braucht mehrere Akte, um einen Rachegedanken zur Tat werden zu lassen. Immer wieder zögert er, den entscheidenden Schritt zu tun; statt dessen reflektiert er abschweifend in langen Monologen und ergeht sich in wirren und abgerissenen Reden. Lorenzo ist der Mensch des schnellen, skrupellosen Handelns, der ohne lange Ueberlegung zur Tat schreitet. Gedanke und Ausführung sind bei ihm eins. Er bewahrt selbst in der bedrohlichsten Situation die Ruhe. Hieronimo vermag niemals seiner Erregung Herr zu werden. Während dieser die günstige Gelegenheit zur Tat abwarten will, schafft Lorenzo die Gelegenheit selbst. Dabei trägt die Rache, die Hieronimo erstrebt, von vornherein einen viel stärkeren Antrieb zur Tat in sich als die Motive, die Lorenzo zum Handeln veranlassen. Als schließlich der günstige Augenblick gekommen ist, geht Hieronimo umständlich und mit großem Apparat zu Werke.

Auch an anderen Figurenkontrasten ist die Sp. Tr. reich, sie treten jedoch an Bedeutung und Schärfe alle hinter dem Kontrast zwischen Hieronimo und Lorenzo zurück. — Der harte Tatmensch Lorenzo, der ohne viel Bedenken handelt und Geschehenes schnell vergißt, wird außer durch diesen Kontrast auch durch Gegenüberstellung mit dem weicheren und weniger skrupellosen Balthazar beleuchtet. — Einen Kontrast zwischen Gut und Böse, und zwar in der schon öfters angetroffenen gesteigerten Form enthält die Neben-

handlung: Alexandro fleht um das Leben seines Verleumders Villuppo, der, entlarvt, die gerechte Strafe erleiden soll.

b) Marlowe.

Der geniale, titanische Held in *Tamburlaine*, der Welteroberer von elementarer Gewalt, erringt sich durch eigene Kraft eine gigantische Machtstellung. Im Vergleich mit seinen Gegnern, die auf ihre angestammte Macht vertrauen, in Wirklichkeit aber Schwächlinge sind, erscheint er um so größer. Besonders deutlich wird dies in II, 4, wo der furchtsame Mycetes seine Krone Tamburlaine kampflos überlassen will, der Welteroberer ihn jedoch verächtlich abweist, da er sie ihm in offener Schlacht abzugewinnen gedenkt. Dem Feigling ist eine solche Handlungsweise ein Rätsel.

In *Doctor Faustus* wird wieder der Kampf der miteinander kontrastierenden guten und bösen Mächte um die Seele des Helden dargestellt. Es ergibt sich folgendes Schema:

gutes Prinzip	Mensch	böses Prinzip
der gute Engel, der alte Mann (und die Studenten)	Faustus	der böse Engel, Mephistophilis u. a.

Das gute und das böse Prinzip sind im wesentlichen durch irreale Figuren vertreten, die sich nicht wandeln. In der Mitte steht ein Mensch, bald nach der einen Seite schwankend, bald nach der anderen. Marlowe wendet hier also die Figurengruppierung der Moralitäten in fast völliger Reinheit an, während, wie wir sahen, die Tendenz der allgemeinen Entwicklung gerade auf eine allmähliche Zurückdrängung dieses Figurenschemas zu Gunsten anderer Gruppierungen ging. Einmal wird in Faustus das Schema durchbrochen, und zwar in dem Augenblick, als Faust Mephistophilis bittet, den alten Mann, der ihn retten wollte, mit den grausamsten Höllenqualen zu peinigen, und so, nunmehr mit dem bösen Prinzip identisch, zum Angreifer des guten Prinzips wird.

In anderer Beziehung kontrastiert Faust mit Wagner. Faust, unzufrieden mit dem, was er durch die Wissenschaften zu erreichen vermag, bedient sich der Magie, um mit Hilfe teuflischer Gewalten seinen titanischen Drang nach Macht und Lebensgenuß zu befriedigen. Wagner ahmt den Meister nur in äußerlichen Dingen nach. Er prunkt mit gelehrten

Phrasen, und seine Teufelsbeschwörung gestaltet sich zu einer bloßen Farce.

Gegenüberstellungen von Gut und Böse wie im Faustus sind im *Jew of Malta* kaum vorhanden. Barabas ist ein Bösewicht, aber auch seine Feinde sind Bösewichte, und durch ihr Unrecht werden die in ihm ruhenden Leidenschaften erst geweckt. Es fehlt aber an Kontrastfiguren für Barabas nicht ganz: durch die Gegenüberstellung mit den drei Juden und mit Abigail wird sein Charakter in verschiedener Hinsicht erhellt. Die drei Juden, ängstliche „Sklavenseelen"[3]), lassen sich einschüchtern und gehen sofort auf die harten Forderungen des Gouverneurs ein, während sich Barabas widersetzt. Abigail, empört über das Unrecht, das ihrem Vater angetan wurde, ist bereit, mit ihm gegen die Uebeltäter zu handeln, sie wendet sich aber von ihm ab, als seine Rache unmenschliche Formen annimmt. Die drei Juden und Abigail sind jedoch Nebenpersonen, die Kontrastierung mit ihnen ist daher von verhältnismäßig geringer Bedeutung. Die Wesenszüge des Barabas erweisen sich deutlich an den verschiedenen Stufen der Handlung, in der er ja in überragendem Maße die Hauptperson ist.

Nicht unwesentlich sind die Figurenkontraste in *Edward II.*, wo eben auch der Titelheld nicht so überwiegend die Handlung beherrscht wie im Jew. Im ersten Teil des Dramas wird die Tatkraft und Energie Mortimers der Schwäche des Königs gegenübergestellt. Später entstehen andere Kontrastbeziehungen zwischen ihnen: Edward wird durch Leid geläutert, Mortimer, im Besitz der Macht, verstrickt sich in Sünde und läßt sich zu unmenschlichen Grausamkeiten hinreißen. Aehnlich verhält es sich mit dem Kontrast zwischen dem König und der Königin. Edward vernachlässigt und verstößt seine Gemahlin um eines unwürdigen Höflings willen. Trotzdem bewahrt sie ihm zunächst die Treue und überredet die Peers, in Gavestons Rückberufung einzuwilligen. Dann allerdings verfällt sie in Schuld, während

---

[3]) Als sie dem hart getroffenen Barabas Trost zusprechen, weist er sie ab und spricht voll Verachtung von ihnen:

See the simplicity of these base slaves
Who, for the villains have no wit themselves,
Think me to be a senseless lump of clay,
That will with every water wash to dirt!

Edward sich läutert. Kent, der von Anfang bis zu Ende auf der Seite des Rechts steht, wird bald mit der einen Seite, bald mit der anderen kontrastiert.

c) Peele.

In Peeles *Edward I.* wird wieder Gut und Böse gegenübergestellt. Auf der einen Seite stehen Edward und Mortimer, auf der anderen die Königin und die Aufständigen. Während die Vertreter des guten Prinzips würdevoll und ernst gezeichnet sind, haftet den Vertretern des bösen auch hier oft etwas Lächerliches an. Durch die romantische Färbung des Stückes erscheint jedoch ihre Schlechtigkeit gemildert. Dies hat wiederum eine Abschwächung der Kontraste zur Folge.

d) Lyly.

Die Figurenkontraste, die in der Hauptverhandlung von *Campaspe* vorhanden sind, haben nur geringe Bedeutung, wirksame Gegenüberstellungen finden sich dagegen in der Nebenhandlung. Hier kontrastiert der Straßenphilosoph Diogenes mit den Hofphilosophen. Während diese als vornehme Höflinge in der Umgebung Alexanders leben und ihn umschmeicheln, wirkt Diogenes, der in seiner Tonne ein Leben von fanatischer Anspruchslosigkeit führt, erzieherisch unter dem Volke und übt unerschrocken Kritik an den Menschen, selbst an dem großen König. — Ferner stehen neben den würdigen Vertretern des Geistes, Plato, Diogenes und Apelles deren Diener als komische Gegenstücke zu ihren Herren.

Gallathea weist keine wesentlichen Figurenkontraste auf.

In *Endimion* wird vor allem die keusche, göttliche Cynthia, in der ja die Königin Elisabeth verherrlicht werden sollte, durch Kontrastpersonen hell beleuchtet. Während Cynthia nur stumme und demütige Verehrung duldet und selbst die innige Liebe des Endimion nicht erwidern kann, wird die leidenschaftliche Tellus von brennender Liebe zu diesem verzehrt. Dem Zauberschlaf des Endimion gegenüber sind Pythagoras, der Philosoph, und Gyptes, der Wahrsager, machtlos, nur Cynthia kann ihn vermöge ihrer Tugenden mit einem Kuß erlösen. — Der komischen Wirkung dient in der Nebenhandlung der Kontrast zwischen Sir Tophas und

seinem Pagen. Während der Eisenfresser als ein Riese von mächtigem Umfang dargestellt wird, zeichnet sich sein ständiger Begleiter durch Winzigkeit aus[4]).

Auch *Midas* weist eine Anzahl Figurenkontraste auf. Eriston hält für das Höchste, was man sich wünschen kann, Liebe, Martius Weltherrschaft, Mellacritas Gold. Ihnen allen wird Sophronia gegenübergestellt, die das Land zu einer Stätte der Keuschheit und nicht der Wollust, der Freigebigkeit und nicht der Habsucht, der Tapferkeit und nicht der Tyrannei erheben möchte. — Mit Midas wird Caelia kontrastiert. Während er glaubt, mit Hilfe von Gold alles erreichen zu können, schätzt sie Reichtümer gering ein und weist seine Werbung zurück.

In *Mother Bombie* kontrastieren die beiden Liebenden Claudius und Livia (ebenso Maestius und Serena) durch ihre ideale Auffassung der Liebe mit ihren materialistisch gesinnten Vätern, die bei der Verheiratung ihrer Kinder nur auf Reichtum des Partners bedacht sind.

e) Greene.

In *Friar Bacon and Friar Bungay* stehen neben dem berühmten Oxforder Weisen die beiden anderen bedeutenden Gelehrten Friar Bungay und Vandermast, die er aber beide an Wissen und Zauberkraft weit übertrifft. In Miles finden wir wieder den Diener, auf den die Weisheit des Herrn abfärbt (ähnlich wie in Faustus und Campaspe), dessen Gelehrsamkeit sich im Gegensatz zu der wahren Gelehrsamkeit seines Herrn nur im Gebrauch einiger lateinischer Brocken äußert. — Auch Margaret, die andere Hauptperson des Dramas, wird durch Kontrastfiguren in helles Licht gerückt. Der anmutigen, feinfühligen Wirtstochter werden die groben, ungebildeten Bauernburschen gegenübergestellt, die auch nach getaner Arbeit nur vom Wetter und von den Butter- und Käsepreisen zu sprechen wissen.

In *James IV.* tritt uns wiederum die Figurengruppierung der Moralitäten entgegen. Ateukin, der böse Verführer, mit seinen Handlangern auf der einen Seite, die schottischen

---

[4]) Aehnlich Armado und Moth in LLL., Falstaff und sein Page in H. IV.

Großen auf der anderen, vollendete Kontraste, beide bei ihrem Prinzip verharrend, ohne sich zu wandeln. In der Mitte der König, freilich von Anfang an mit einem Hang zum Bösen. Es ergibt sich also das folgende Schema:

gutes Prinzip		böses Prinzip
die schottischen Großen	James	Ateukin, (Jaques, Andrew)

Von dem bösen Prinzip gewonnen, wird James dann zum Angreifer des guten, in der Person Dorotheas, die in dem obigen Schema jedoch keine Funktion hat. Auf diese Weise entsteht die Gruppierung der Misterien:

gutes Prinzip	böses Prinzip
Dorothea	James

Obwohl der König seiner Gemahlin die Treue bricht und ihr nach dem Leben trachtet, bewahrt sie ihm unerschütterlich Liebe und Treue und rettet ihn schließlich vor dem Untergang (verstärkter Kontrast). Dadurch, daß Dorotheas Treue und Liebe ganz besonders hervorgehoben werden, erscheint das Vorgehen des Königs um so frevelhafter. — James wird ferner Ida gegenübergestellt: sie ist die Verkörperung der Tugend und Reinheit, er wird von Begierde und Leidenschaft beherrscht.

IV. Figuren-Gleichförmigkeit[1]).

1. Das mittelalterliche Drama.

a) Die Misterien.

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich in den Misterien die bramarbasierenden Tyrannen vom Schlage eines Pharao, Herodes oder Pilatus, die sich in ihrem Gebahren alle zum Verwechseln ähnlich sind und kaum individuelle Züge aufzuweisen haben. Sie leiten ihr Auftreten regelmäßig mit einer Selbstcharakteristik ein. In schwülstiger, prahlerischer Rede rühmen sie sich ihrer unerreichten Macht, ihrer großen Weisheit und Gelehrsamkeit, ihrer Vornehmheit und Würde. Besonders eingebildet sind sie aber auf ihre körperlichen Qualitäten: die breite Stirn, die glänzenden Augen, die goldenen Haare, die kristallklare Hautfarbe sind Gegenstände ihrer unermeßlichen Selbstbewunderung. In ihrer hohen Gegenwart muß unbedingte Ruhe herrschen. Ihrem Zorn lassen sie leicht die Zügel schießen; dazu sind sie hart und grausam. Zechen und Schlafen sind ihre Lieblingsbeschäftigung.

b) Die Moralitäten

Im *Castle of Perseverance* ist das gute und das böse Prinzip durch annähernd die gleiche Zahl von Figuren vertreten. Außer den Aehnlichkeiten, die zwischen den Vertretern eines jeden Prinzips durch ihre Zugehörigkeit zu diesem Prinzip von vornherein gegeben sind, lassen sich auf jeder Seite noch Gruppen einander besonders nahestehender Figuren feststellen. So unterscheiden sich die drei Anführer der Bösen Flesh, Belial und World nur wenig. Belials Untergebene sind Pride, Envy und Wrath, Laster von sehr ähnlicher Natur, ebenso wie Gluttony, Lechery und Sloth, die Kinder von Flesh, denen auf der Seite der Guten Abstinence,

---

[1]) Szenische Gleichförmigkeit und Gleichförmigkeit der Figuren gehen oft Hand in Hand. Da in der ursprünglichen Fassung dieser Arbeit die szenische Gleichförmigkeit ausführlich behandelt wurde, konnten wir uns dort bei der Figurengleichförmigkeit kürzer fassen. In dem vorliegenden Teildruck ist der Abschnitt über die szenische Gleichförmigkeit nicht aufgenommen; leider mußte aus Ersparnisgründen trotzdem auf eine Erweiterung der Abhandlung über die Figurengleichförmigkeit verzichtet werden.

Chastity und Industry bzw. Meekness, Generosity und Patience entsprechen. Zu World gehören Pleasure und Folly. Auf der Seite der Guten verfolgen noch Confession und Penance dasselbe Ziel, und Justice und Truth verfechten die gleiche Forderung, nämlich Humanum Genus der Hölle preiszugeben. Aber trotz des Schematismus in der Figurengruppierung und der Gleichförmigkeit in den verschiedenen Gruppen ist in den einzelnen Figuren doch eine deutliche Tendenz zur Individualisierung erkennbar, indem die verschiedenen Tugenden und Laster zu Symbolen bestimmter individueller Eigenschaften gemacht werden (vgl. dagegen die Bramarbasfigur in den Misterien).

Mankind zeigt keine so starke Symmetrie in der Figurengruppierung wie das C. of P. Das Stück zählt außer Mankind nur sechs Figuren, von denen fünf dem bösen Prinzip angehören. Unter diesen sind die drei Clowns New-guise, Now-a-days, Nought gleichförmig, aber auch bei ihnen ist wieder jene Tendenz zur Individualisierung fühlbar.

2. Das Drama der Uebergangszeit.

a) Kynge Johan.

In K. J. werden die allegorischen Vertreter des bösen Prinzips im Verlauf der Handlung in reale Entsprechungen umgewandelt, und Kynge Johan wird nach seinem Tode durch Imperial Majesty ersetzt. In beiden Fällen tragen die Nachfolger die gleichen Züge wie ihre Vorgänger und arbeiten auf dasselbe Ziel hin.

b) Cambises.

In Camb. ist Gleichförmigkeit der Figuren nur in geringem Maße vorhanden. Cambises ist die beherrschende Figur des Dramas, neben der die anderen Personen nur untergeordnete Bedeutung haben. Darin drückt sich der Individualismus der Renaissance aus.

c) Apius and Virginia.

Ebenso ist bei den Figuren in Apius von der Gleichförmigkeit nur wenig Gebrauch gemacht. Conscience und Justice

suchen beide, Apius von seinem verbrecherischen Plane abzubringen.

3. Gorboduc, ein klassizistisches Drama.

Im Gegensatz zu Camb. und Apius zeigt Gorb. starke Gleichförmigkeit in der Figurengruppierung, die in ihrem Schematismus an die mittelalterliche Moralität erinnert. Allen drei Hauptpersonen wird je ein guter und ein schlechter Ratgeber zur Seite gestellt (bei Gorboduc selbst kleine Abweichung). Unter ihnen gleichen sich Dordan und Philander, die die beiden Brüder vor gegenseitigen Feindseligkeiten warnen, und Hermon und Tyndar, die sie aufputschen, einander zu bekriegen.

4. The True Cronicle History of King Leir.

In Leir wird das böse Prinzip doppelt durch Gonorill und Ragan repräsentiert. Vor der Teilung des Reiches schmeicheln sie Leir gleicherweise mit verlogenen Liebesbeteuerungen, beide mißhandeln den alten Vater und trachten ihm nach dem Leben. Sie verfolgen die unschuldige Cordella mit ihrem Neid und behandeln den gallischen Gesandten, der erst an dem einem, dann an dem anderen Hof erscheint, grob und ungeziemend. Beide verleumden den greisen König vor ihren Gatten, deren Ehrerbietung und fürsorgliche Liebe für Leir sich dadurch in Haß und Feindschaft verwandelt. Ihre Ruchlosigkeit findet in ihrem Vertrauten Skalliger ein Abbild. — Besonders ähnlich sind ferner die Charaktere Cornwalls und Cambrias. Leirs Adel wiederholt sich in seinem getreuen Perillus. Die reine, selbstlose Cordella findet einen ebenbürtigen Gemahl in dem König von Gallien, dessen Edelmut und Heiterkeit sich in seinem Begleiter Mumford spiegeln.

5. Die Vorgänger Shakespeares.

a) Kyd.

Die *Spanish Tragedy* veranschaulicht eindringlich das Motiv der Rache durch eine ganze Schar Racheheischender: Hieronimo, Belimperia, Isabella, Don Bazulto und der Geist des Andrea, sie alle sind von dem einen Wunsch und Ge-

danken — nämlich sich zu rächen — ganz erfüllt, wenngleich ihre Rachegelüste ihrer verschiedenen Natur gemäß sich auf unterschiedliche Weise äußern. Auch bei Balthasar und seinem Vater spielt das Motiv der Rache eine Rolle.

b) Marlowe.

Die Feinde, die dem Helden in *Tamburlaine* gegenübergestellt werden, gleichen sich nicht allein in Rang und Auftreten, sie zeigen sich auch alle als prahlerische Schwächlinge. Bevor die Schlacht beginnt, schmettern sie siegesgewisse Reden, in denen Tamburlaines schnelle Niederwerfung prophezeit wird, unterliegen jedoch einer nach dem anderen nach kurzem Kampfe trotz ihrer großen Streitkräfte. Sowohl sie als Tamburlaine und auch die übrigen wichtigen Personen sind von Begleitfiguren umgeben, und zwar ist die Zahl der Begleitfiguren der mit oder gegeneinander kämpfenden Helden fast immer die gleiche[2]). Die kunstlose Gleichförmigkeit in der Charakterzeichnung und der Schematismus in der Figurengruppierung sind charakteristisch für Marlowes Erstlingswerk.

In *Doctor Faustus* versuchen der gute Engel, die Studenten und der alte Mann nacheinander, Faust zur Rückkehr zu bewegen, während ihn der böse Engel, Mephistophilis und das Heer der Höllengeister auf den Weg des Bösen locken.

Außer Barabas treten im *Jew of Malta* eine Anzahl anderer Rache Heischender auf: Abigail, Don Matthias, Katharina, Ferneze, die aber ähnlich wie in der Sp. Tr. individuell unterschieden sind. — Dem skrupellosen Barabas steht sein ebenso schurkischer Diener zur Seite.

In *Edward II.* machen Mortimer und die Königin eine parallele Entwicklung durch. Sie versündigen sich in ehebrecherischer Liebe und behandeln den König mit unmenschlicher Grausamkeit, und schließlich trifft sie beide dasselbe Schicksal. — Nachdem Gaveston ermordet ist, tritt der jüngere Spenser an seine Stelle als Günstling des Königs. Wie Gaveston ist er niedriger Geburt, wie dieser wird er vom Adel verfolgt und getötet. Trotz dieser Gleichförmigkeit sind die Figuren in E. II. frei von der Typenhaftigkeit, die den gleichförmigen Figuren in Tamb. eignet.

---

[2]) Fischer, S. 131.

c) Peele.

In *Edward I.* rebelliert außer Lluellen und seinem Bruder auch der Schotte Baliol gegen den König, und auch die hochmütige Queen Isabella lehnt sich gegen Recht und Sitte auf.

d) Lyly.

Aehnlich wie im Tamb. sind auch in Lylys Komödien die Hauptpersonen häufig von einem Diener bzw. Vertrauten umgeben. Während diese Art der gleichförmigen Gruppierung aber bei Marlowe einer gewissen künstlerischen Unreife entspringt, ist sie bei Lyly ein bewußt angewandtes Kunstmittel. In *Campaspe* erscheint Alexander immer in Begleitung von Hephaestion, Campaspe tritt zuerst mit Timoclea auf, neben den drei Herren Diogenes, Plato und Apelles, stehen die drei Diener Manes, Granichus und Psyllus. Manes und Psyllus leben in ständigem Streit mit ihren Gebietern und klagen beide über die magere Kost, die man ihnen zuteilt. Alle drei wirken gleicherweise wie Parodien zu ihren Herren, indem sie versuchen, sich mit aufgeschnappten lateinischen Brocken und spitzfindigen Redewendungen einen Schein von Gelehrsamkeit zu geben.

Diese künstliche Figurengruppierung ist typisch für die Komödien Lylys und stellt ebenso wie die eigenartige szenische Gleichförmigkeit, die in seinen Stücken zu beobachten ist, eine seinem euphistischen Sprachstil entsprechende Erscheinung dar.

In *Gallathea* ist nicht allein das Schicksal Gallatheas und Philidas gleich gestaltet, auch die Charaktere der beiden Mädchen erweisen sich als ähnlich durch die Art, wie sie sich dem Schicksal gegenüber verhalten. Die Charaktere der beiden Väter zeigen gleichfalls große Aehnlichkeit. Um ihre Töchter vor dem Opfertod zu retten, kommen sie beide auf den Gedanken, sie als Knaben verkleidet in den Wald zu schicken, beschuldigen sich dann gegenseitig, sich ihrer Pflicht dem Vaterlande gegenüber entzogen zu haben, und jeder von ihnen verteidigt beharrlich den Wunsch, daß seine Tochter ein Mädchen bleiben soll. Schließlich überlassen sie Venus die Entscheidung.

In *Endimion* ist wieder — ähnlich wie in Camp. — den Hauptpersonen je ein Diener oder Vertrauter beigegeben. Zu Endimion und Eumenides gehören Dares und Samias, zu Sir Tophas der kleine Epiton, Cynthia wird von Semele begleitet, Tellus von Floscula, Bagoa ist die Dienerin der Hexe Dipsas.

Auch in *Midas* sind die Figuren ähnlich gruppiert. Dem König stehen drei Ratgeber zur Seite, seiner Tochter Sophronia drei Hofdamen. Zu Mellacritas und seiner Tochter Caelia gehören die Diener Petulus bzw. Licio, dem Barbier Motto ist der Lehrling Dello zugesellt.

In *Mother Bombie* stimmen die beiden reichen Väter, Memphio und Stellio, in ihren Charakteren fast völlig überein, ebenso die beiden armen, Prisius und Sperantus, und alle vier gleichen sich darin, daß sie es bei der Verheiratung ihrer Kinder auf den Reichtum des zukünftigen Schwiegervaters abgesehen haben. Ebenso auffallend ist die Aehnlichkeit der vier Diener, und auch bei den drei Liebespaaren finden sich starke Gleichförmigkeiten. Accius und Silena sind beide schwachsinnig, und es stellt sich bei beiden am Ende heraus, daß sie garnicht die Kinder der reichen Herren sind. Candius und Livia wehren sich beide gegen die von ihren Vätern gewünschte Geldheirat. Maestius und Serena lieben einander, obwohl sie sich für Geschwister halten. Es zeigt sich am Ende jedoch, daß sie mit den beiden Schwachsinnigen in der Wiege vertauscht worden sind.

e) Greene.

In *Friar Bacon and Friar Bungay* treten neben Bacon zwei andere berühmte Gelehrte auf, Friar Bungay und Vandermast, die ebenfalls über außerordentliche Zauberkraft verfügen, die aber, insofern sie Bacon unterlegen sind, mit diesem kontrastieren. — Um Margarets Gunst werben Prinz Edward, Lacy, Lambert und Serlsby. Die zwei verliebten Herren Lambert und Serlsby sterben beide um ihrer Liebe willen, und ihre Söhne fallen als Rächer ihrer Väter.

Der niederträchtige Schurke Ateukin in *James IV.* findet Abbilder in seinen Dienern Andrew und Slipper. Andrew kennzeichnet ihre ähnliche Handlungsweise mit folgenden Worten: My maister lius by cousoning the King, I by flatter-

ing him; Slipper, my fellow, by stealing, and I by lying. Und er fragt: Is not this a wylie accord, gentlemen?[3]) Zu ihnen gesellt sich noch der Mörder Jaques, in dem sich ebenso wie bei seinen Genossen das Böse mit dem Lächerlichen verbindet.

[3]) IV, 3.

Zusammenfassung.

I. Einer der typischsten Züge des älteren englischen Dramas ist die eigenartige Verbindung der kontrastierenden Elemente Tragik und Komik, Ernst und Scherz. Wir finden diese Verbindung bereits in den kleinen biblischen Szenen, die aus der Liturgie hervorgingen, und begegnen ihr im Gegensatz zu dem nach Stileinheit zielenden klassizistischen Drama noch in der hochentwickelten Renaissancetragödie.

Für die großen Kollektivmisterien, von denen unsere Untersuchung ausgeht, lassen sich zwei Typen der Verbindung von Tragik (bzw. Ernst) und Komik feststellen. Entweder folgen Szenen oder Szenenteile wesentlich tragischen (bzw. ernsten) und wesentlich komischen Inhalts einander. Oder es sind in engerer Verknüpfung beide Elemente in derselben Szene enthalten, das tragische Geschehen wird mit komischen Zügen durchsetzt.

Auf die Geschichte von der Arche Noahs, die in allen Kollektivmisterien mit Ausnahme der Coventry Pl. durch Einführung von Noahs zanksüchtigem und widerspenstigem Weib possenhaft ausgestaltet ist, folgt kontrastierend das von Innigkeit und tiefem Ernst erfüllte Pageant der Opferung Isaacs. Dies ist also ein Beispiel für den ersten Typus. Dem gleichen Typus gehören vor allem die zahlreichen Szenen an, in denen in einem einleitenden komischen Teil jene selbstgefälligen und polternden Eisenfresser auftreten, die durch ihr Gebahren das Publikum belustigen sollten. An diesen komischen Teil schließt sich dann die Darstellung des tragischen biblischen Geschehens. Das Pageant von dem reuigen Judas (Y. Pl. 32) z. B. wird von einer derartigen Bramarbasszene eingeleitet. Als darauf der von Gewissensqualen gepeinigte Verräter auf der Bühne erscheint, tritt eine Zeit lang erschütternde Tragik an die Stelle der possenhaften Komik. Nachdem jedoch Judas die Bühne verlassen hat, ist der Dichter sofort wieder bereit, das Volk zu belustigen: Pilatus kauft von einem Bauern ein Stück Land, verweigert ihm aber das Geld, nachdem er den Kaufbrief in Händen hat.

Zahlreiche andere Szenen gehören dem zweiten Typus an. Am stärksten ist der Kontrast wohl in der Szene der Kreuzigung Christi (Y. Pl. 35), wo die Henkersknechte bei der Aufrichtung des Kreuzes ein komisch wirkendes Aechzen und Stöhnen über die Schwere ihrer Arbeit anheben. Dieser Typus ist ferner z. B. in der Darstellung von Kains Brudermord vertreten. In die Tragik, die diesem Stoff von Hause aus innewohnt, mischen sich besonders in den T. Pl. derb possenhafte Züge. Hier flucht Kain auf sein Pferd, zankt sich mit seinem respektlosen Diener, verspottet Abel und macht sich über Gott lustig.

In den Moralitäten kommen die Vertreter des guten Prinzips, die sich durch ernstes und würdevolles Auftreten auszeichnen, und die des bösen, die eine komische Art zur Schau tragen, abwechselnd in längeren oder kürzeren Partien zu Wort. Die dadurch entstehende Verbindung von Ernst und Komik, die häufig den ganzen Verlauf der Handlung kennzeichnet, gehört im wesentlichen dem zweiten Typus an.

Am Anfang von Mank. z. B. werden die ernsten Ermahnungen Mercys von Hohnreden Mischiefs und possenhaftem Geschwätz der Teufel unterbrochen; mit ihren Späßen platzen dann die Bösewichter in die Unterredung zwischen Mankind und Mercy; weiter wird Mankind durch den Gesang burlesk-obszöner Lieder gestört, als er sich mit den ernstesten Vorsätzen der Bebauung seines Feldes hingibt usf.

Im C. of P. ist die Komik in Grenzen gehalten, in Mank. wuchert sie übermäßig und wird zur Burleske.

K. J. ist ganz ähnlich wie die Moralitäten aufgebaut und gehört im wesentlichen dem zweiten Typus an. Im Gegensatz hierzu bildet die Komik in den zwei anderen zur Betrachtung herangezogenen Dramen der Uebergangszeit, Camb. und Apius, das Grundelement in besonderen Bildern und Zwischenspielen, die zu der eigentlichen Handlung oft gar keine Beziehung haben und fast regelmäßig mit ernsten und tragischen Szenen wechseln[1]). In die ernsten Szenen selbst mischt sich Komik nur gelegentlich.

Die Verbindung von Tragik und Komik bleibt für das englische Drama in der Folgezeit ebenfalls charakteristisch, wenn sich in der weiteren Entwicklung das komische Element auch verfeinert und mit dem dramatischen Gefüge gedanklich und kompositionell immer stärker verknüpft wird. Auch die beiden Arten der Verbindung bleiben grundsätzlich erhalten.

Im Gegensatz zum nationalen älteren englischen Drama verfolgt Seneka in seinen Tragödien das Prinzip der absoluten Stileinheit und vermeidet peinlich jede Einführung komischer Züge in die tragische Handlung. Die englischen Senekanachahmungen schließen sich, wie wir an Gorb. sehen, darin ganz ihrem Vorbild an. Dagegen verzichten Dichter wie Kyd, die Nationales und Klassizistisches verbinden, nicht auf die Einmischung von Komik.

[1]) Auf die Verbindung von Tragik und Komik in den beiden Dramen weist schon ihr Titel hin.

Marlowe wendet sich zwar im Prolog zum Tamb. mit verächtlichen Worten gegen die Verwendung von Komik in der Tragödie, eine Bemerkung des Herausgebers des Oktavos von 1590 in seinem Brief an die Leser[2]) zeugt jedoch dafür, daß sich in der Handschrift, die dem Druck zugrunde lag, „some fond and frivolous gestures" (des Narren) befanden. Daß auch bei der Aufführung des Tamb. das komische Element nicht fehlte, das sagt uns ein Bericht des Satirikers Hall aus dem Jahre 1597[3]). Es läßt sich jedoch nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob diese burlesken Zutaten von Marlowe selbst stammten oder ob sie von anderen eingefügt wurden. Der Clown war die beliebteste Person in den Schauspielertruppen und durfte in keinem Stück fehlen[4]). In vielen Dramen trat das komische Element sicher noch stärker hervor, als uns die Ueberlieferung sagt. Auch der Tamb. in der heutigen Gestalt ist nicht frei von komischen Zügen, obwohl eine eigentliche Clownfigur fehlt. In Faustus dagegen machen sich Clowns und Burleske sehr breit, allerdings wird die Echtheit der komischen Szenen dieses Stückes angezweifelt[5]). Im Jew stammt die Komik sicher vom Dichter selbst. Sie tritt hier zwar weniger stark hervor als in Faustus, ist aber organisch mit dem ganzen Gefüge des Dramas verbunden. E. II dagegen ist völlig frei von Komik.

Unter den Dramen der Renaissancezeit vertritt z. B. Leir den ersten Typus der Verbindung von Tragik (bezw. Ernst) und Komik in V, 3, wo komische Bilder (Küstenwächterepisode) mit ernsten wechseln, die wieder zu der Haupthandlung zurückführen. — Die tragische Handlung der Sp. Tr. wird durch eine komische Szene unterbrochen, einem Selbstgespräch, das der neugierige Bote Lorenzos führt, als er mit einer Schachtel, die angeblich Pedringanos Begnadigung enthalten soll, zum Richtplatz geschickt wird. — In Faustus hebt sich der ganze Mittelteil durch seinen schwankhaften Charakter von der ernsten Handlung kontrastierend ab. Ferner kommt es im ersten Teil derselben Tragödie mehrmals zu einem Wechsel ernster und komischer Szenen. — Die große komische Liebesszene zwischen Ithamore und Bellamira im Jew kontrastiert mit den grausigen Gesechehnissen dieses Dramas. — Nach dem Tode Lluellens im 17. Auftritt von E. I. nimmt der Mönch in einem komischen Monolog Abschied von seinem „pike-staff" (18. Auftritt). — J. IV. III,2 wird mit einem Gespräch eingeleitet, in dem

[2]) Tucker Brooke, S. 1 u. 7.
[3]) Dyce, S. VII.
[4]) Creizenach IV, 272. [5]) Ebenda 510.

Andrew und Jacques den Proviantmeister des Königs verulken. Im Kontrast dazu steht die Verzweiflung des hereinstürzenden Ateukin und seine verbrecherische Mörderdingung. — Unter den Dramen Sh.'s ist dieser Typus z. B. in Rom., Haml., Macb. vertreten. In Haml. V,1 folgt auf die komischen Reden der singenden und Witze reißenden Totengräber die düsterste Tragik: das Begräbnis der Ophelia und der wilde Schmerz des Hamlet und des Laertes. Das merkwürdigste Beispiel für die Aufeinanderfolge von erschütternder Tragik und derber Komik bietet Macb. II,1: der entsetzliche Mord an Duncan, die grauenvollen, schreckhaften Worte des von Gewissensqualen gepeinigten Mörders — die darauf folgenden komischen Reden des schlaftrunkenen Pförtners, der sich in seinem Dämmerzustand einbildet, Torwächter der Hölle zu sein[6]).

Beispiele für den zweiten Typus: Die komisch gefärbten Reden der Mörder in Leir (II,5; III,1; III,3; III,5) kontrastieren mit ihrem verbrecherischen Auftrag, die komischen Reden der Matrosen während des Kleidertausches mit der traurigen Lage der Greise (IV,1). — Die komische Unterhaltung, die der zum Tode verurteilte Pedringano (Sp. Tr.) mit seinem Henker führt, steht im Kontrast zu der verhängnisvollen Situation, in der er sich befindet. — Im Tamb. ist Komik in die Darstellung von Bajazeths tragischem Schicksal gemischt. — In Jew III,1 gibt Ithamore der trauernden Abigail einen komisch gefärbten Bericht über den Tod der beiden Edelleute. — In E. I. ist der durch Mischung von Tragik und Komik hervorgebrachte Kontrast am stärksten im 24. Auftritt, wo unter Jacks, des Mönchs und des Harfenspielers tollen und ausgelassenen Späßen Sir David zum Richtplatz geschleppt und Lluellens Haupt, auf eine Stange aufgespießt, im Triumph vorbeigeführt wird. — Viel Komik mischt sich in die ernste Handlung von J. IV. z. B. Jaques' Reden bei dem Mordanschlag gegen die Königin. — Bei Sh. ist vor allem in Lear auf lange Strecken hin eine enge Vermischung von Tragik und einer seltsam düsteren Komik zu beobachten[7]).

Auch eine Verbindung heiterer und ernster Szenen bzw. eine Mischung von Scherz und Ernst begegnet häufig im älteren englischen Drama.

In Leir werden wir nach der großen tragischen Szene I,3, in der der verblendete Vater seine unschuldige Tochter verstößt, an den Hof des heiteren gallischen Königs geführt. Die Vollziehung des harten Spruchs geschieht in I,6, in I,7 tritt wieder der heitere gallische König in Begleitung des übermütig scherzenden Mumford auf und wirbt um die Hand der trauernden Cordella usf. — In der Sp. Tr. entsteht diese Art Kontraste dadurch, daß ein Teil der Personen

[6]) Volkelt, Aesthetik d. Tr. S. 450 ff. unterscheidet zwischen „Nebeneinander" und „Ineinander" von Komik und Tragik. Als Beispiel für das „Nebeneinander" nennt er u. a. Mercutio und die Amme in Rom., für das „Ineinander" (Tragikomik) Shylock im Merch., Hamlet in der Totengräberszene von Haml. Vgl. dazu Horn, S. 188.

[7]) Volkelt, Aesthetik d. Tr. S. 454; Eckhardt, Die Komik S. 752.

von der Tragik der Handlung garnicht berührt wird und sich in heiterem Rahmen bewegt. Am grellsten tritt der Kontrast in der Schlußszene hervor: das Hochzeitsfest — Hieronimos und Belimperias Rachestimmung, das scheinbare Spiel — der blutige Ausgang, der Beifall, den der nichts ahnende König dem Hieronimo und der Belimperia spendet — das schaurige Geschehen. — In Bac. IV,2 treffen wir den Kaiser mit seinem Gefolge in heiterer Stimmung, in der folgenden Szene fallen Serlsbie und Lambert sowie ihre beiden Söhne im Duell. — Bei Sh. bieten besonders die romantischen Schauspiele seiner letzten Periode Beispiele für den Kontrast zwischen Heiterkeit und Ernst. Der tragischen Handlung, die z. B. den ersten Teil von Wint. füllt, stehen die vorwiegend heiteren Szenen des zweiten Teils gegenüber, wo auch das komische Element in den Hirten und dem Erzspitzbuben Autolycus vertreten ist. Das lustige Schafschurfest (IV,3) wird jäh durch das Dazwischentreten des tyrannischen Königs unterbrochen und der Frohsinn für eine Zeit lang in Schmerz verwandelt.

Schon in den Misterien macht sich die Neigung bemerkbar, Ernst und Komik auch durch das Metrum zu unterscheiden[8]). Für die Moralitäten hat Eckhardt diese Frage eingehend untersucht[9]). Während für die ernsten Teile feierliche Strophenformen wie die siebenzeilige Chaucerstrophe oder die achtzeilige Strophe üblich sind, wird in den komischen Szenen die sechs- oder achtzeilige Schweifreimstrophe oft bevorzugt. Ferner können Kurzzeile, Knittelvers, Reimhäufung, Spaltreim dazu dienen, komische Stellen zu kennzeichnen[10]). — In den Dramen der Uebergangszeit ist die metrische Unterscheidung von Komik und Ernst in ähnlicher Weise durchgeführt wie in den Moralitäten. Camb. z. B. hat in den komischen Partien meist vierhebige paarweise gereimte Verse, in den ernsten meist siebentaktige paarweise gereimte. — Im späteren Drama wird in den ernsten Szenen der Blankvers vorherrschend, während die komischen Stellen meist durch Prosa gekennzeichnet werden. Gelegentlich kommen hier auch noch kurze Reimpaare und Knittelverse zur Verwendung. Die ernsten Szenen in Leir, in der Sp. Tr., in Marlowes und Greenes Dramen sind fast durchgehends im Blankvers abgefaßt, die komischen in Prosa. In E. I. sind für die komischen Partien die kurzen Reimpaare neben der Prosa charakteristisch. — Bei Sh. werden vor allem die niedrig-komischen

[8]) L. T. Smith, Introduction zu den York Plays, S. 50.
[9]) Englische Studien 62, S. 152—169.
[10]) Genaueres in dem Aufsatz von Eckhardt.

Teile durch Prosa gekennzeichnet. Daneben wird die Prosa allerdings auch in nüchternen, unpathetischen Stellen angewandt, die nicht komisch zu sein brauchen. Hingegen wird die feinere Komik ebenso wie die pathetische Rede in Verse gekleidet. Den Knittelvers hat Sh. an einigen Stellen seiner Jugendkomödien verwandt.

Die Einmischung von Komik in die Tragödie, besonders bei Sh., ist von der literarischen Kritik häufig scharf verurteilt, häufig aber auch verteidigt worden[11]). Während z. B. Philipp Sidney (Götz S. 11), Milton (S. 22) und der spätere Dryden (S. 21) eine reinliche Scheidung der beiden Elemente verlangen, sieht der junge Dryden (S. 20) wie schon vor ihm Th. Heywood (S. 15) und Mitte des folgenden Jahrhunderts John Upton (S. 51) in der Einmischung von Komik in die Tragödie ein Mittel der Abspannung (relief, refreshment)[12]). An der gleichen Stelle macht Dryden die Bemerkung, daß „contraries, when placed near, set off each other"[13]), daß also Komik und Tragik, wenn sie zusammentreffen, sich in ihrer Wirkung gegenseitig steigern. Sowohl Abspannung als Steigerung werden durch die Einmischung von Komik in die Tragödie erreicht. — Eine weitere wichtige Bemerkung findet sich in einem Urteil von Samuel Johnson: daß sich nämlich in der Mischung von Tragik und Komik das wirkliche Leben widerspiegle (Götz S. 53). Wie in der Wirklichkeit Komisches und Tragisches häufig eng beieinanderstehen und miteinander verwoben sind, so auch in der Phantasie des Dichters und in seinem Werk[14]).

Die Verwendung der Komik in den Tragödien Sh.'s ist vielfach als ein bloßes Ueberbleibsel aus dem mittelalterlichen Drama erklärt worden. Sh. hat jedoch das Komische in vielen seiner Tragödien mit so großer Kunst verwandt, daß

---

[11]) Die Urteile über die komischen Bestandteile von Sh.'s Tragödien in der literarischen Kritik Englands hat Götz zusammengestellt.

[12]) Aehnlich Jean Paul I, 249: „Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch außerordentlich nach humoristischer Abspannung."

[13]) Götz, S. 53, dazu Horn, S. 163.

[14]) Horn, S. 189. Hier wird auch daran erinnert, daß im griechischen Drama ebenfalls die Scheidung des Komischen und Tragischen nicht ursprünglich ist.

eine solche Erklärung nicht befriedigen kann[15]). Tradition und Erleben wirken hier wie auch sonst häufig bei Sh. zusammen.

Wie in die Tragik komische Elemente eingefügt sind, so mischen sich andererseits ernste Züge in die Komödie. Für die Komödien Lylys ist es charakteristisch, daß sich neben eine vorwiegend ernste Haupthandlung, die nicht selten an das Tragische streift, eine Nebenhandlung stellt, in der das komische Element herrscht, wodurch ein kontrastreicher Wechsel von Tragik und Komik, Ernst und Heiterkeit entsteht[16]). Sh. zeigt in vielen seiner Komödien eine ähnliche Grundhaltung.

Z. B. ist die Haupthandlung von End. im ganzen ernst und enthält eine große Anzahl sogar tragischer Motive: die Verzweiflung der Tellus über ihre unerwiderte Liebe zu Endimion, Endimions Zauberschlaf und sein Traum, die Bestrafung der Tellus, Gerons Verbannung und Bagoas Verzauberung, Eumenides' Kampf zwischen Liebe und Freundschaft. In diese ernste Haupthandlung und kontrastierend mit ihr sind die komischen Szenen der Nebenhandlung eingefügt, in deren Mittelpunkt der lächerliche Miles gloriosus Sir Tophas steht. In Gall. laufen drei Handlungsstämme nebeneinander. Der Inhalt der beiden romantischen Handlungen von Gallathea und Phillida und von den durch Cupidos gefährliche Pfeile getroffenen Nymphen ist wieder ernst. Mit den ernsten Szenen wechseln die komischen der Clownhandlung, in der das Publikum durch die Späße Peters und der heiteren Vagabunden sowie durch die anmutige Verspottung eines Alchimisten und eines Astronomen belustigt wird. Aehnliches läßt sich auch für die übrigen Komödien Lylys feststellen; eine Ausnahme macht nur Bomb., wo auch die Haupthandlung voll von Komik ist. — Bei Sh. ist der Wechsel ernster, heiterer und komischer Szenen z. B. in As zu beobachten. Hier entwickelt sich auf dem Hintergrund von Frederiks und Olivers verbrecherischer Handlungsweise an ihren Brüdern ein anmutiges Liebesspiel zwischen Orlando und Rosalinde. Das komische Element wird durch den Narren Touchstone vertreten. — Der Gegenstand der an das Tragische streifenden Haupthandlung von All's ist die Liebe der unglücklichen Helena zu Bertram, der unter dem Einfluß des niederträchtigen Parolles ihre Liebe zurückweist. Zu der komischen Nebenhandlung liefert die Entlarvung des Schurken den Stoff.

---

[15]) Ebenda S. 189.

[16]) In seinem Prolog zu Campaspe sagt Lyly selbst:
We haue mixed mirth with counsell, and discipline with delight, thinking it not amisse in the same garden to sowe pot-hearbes, that we set flowers.
Und im Prolog zu Midas entschuldigt er sich wegen des „minglemangle", den er auf die Bühne bringt, damit, daß auch in der Welt ein „Hodge-podge" herrsche.

— Tragische Motive begegnen selbst in den heitersten Komödien Sh.'s. In LLL. wird dem lustigen Treiben der Damen und Herren durch die Nachricht vom Tode des Königs von Frankreich jäh ein Ende gemacht. In Err. bildet die Geschichte des greisen Aegeon, der auf der Suche nach seinem verschollenen Sohn aufgegriffen wird und hingerichtet werden soll, den tragischen Hintergrund zu der Handlung.

Bei der Einmischung von Komik in die Tragödie treffen häufig tragische Höhepunkte unmittelbar mit stärkster Komik zusammen und werden auf diese Weise in grelles Licht gestellt. Auch durch Kontraste anderer Art werden entscheidende Momente der Handlung besonders wirkungsvoll gestaltet.

Der Tod ereilt im C. of P. den Menschen, als er sich gerade den Lastern völlig hingegeben hat und in irdischen Freuden schwelgt. — Die frohlockende Erwartung des lüsternen Richters in Apius wird jäh dadurch getäuscht, daß ihm Virginius den Kopf der Virginia bringt. — Nach einem kurzen Rausch höchsten Sinnenglückes wird Faustus von wahnsinniger Seelenangst und eisigem Entsetzen gepackt und findet ein grauenvolles Ende. — In der Sp. Tr. geht der Ermordung Horatios eine zarte Liebesszene voran. — Barabas (Jew), gerade an die Höhe seiner Macht gelangt, wird jäh in den Abgrund gestürzt. Aehnliches gilt von Mortimer in E. II. — Meisterhaft und von packender Wirkung ist die Gestaltung derartiger Kontraste bei Sh. Caesar fällt unter den Dolchstößen der Verschwörer in dem Augenblick, als er sich in maßloser Selbstüberhebung als einzigen unbesiegbaren Menschen preist (Caes.). Die milde, friedliche Stimmung Macb. I,6 bei der Ankunft des arglosen, gütigen Duncan in Inverness hebt sich wirkungsvoll von der düsteren Atmosphäre ab, die die vorausgehende und die folgende Szene beherrscht. Von erschütternder Wirkung ist in der Bankettszene der Kontrast zwischen dem glänzenden Königsmahl und dem Gemütszustand des Helden.

Der Kontrast zwischen Tragik und Komik durchzieht häufig den ganzen Verlauf einer dramatischen Handlung. Aehnliches kann man auch für andere Kontraste feststellen. In den Bibeldramen und in den Moralitäten z. B. heben sich eine Anzahl Szenen durch Ruhe und Gemessenheit von anderen ab, in denen Lärmen und Streit herrschen. In den Moralitäten, in Faustus und J. IV. wird in wechselnder Folge das Schwanken des Helden zwischen Gut und Böse, in Jew zwischen Erfolg und Mißerfolg gezeigt. In Leir wird abwechselnd die Ruchlosigkeit der einen Partei und die Reinheit der anderen vorgeführt. Dem verderbten Hofleben steht in As, Cymb. und Wint. das idyllische Glück eines phantastischen Naturlebens gegenüber.

Ein einheitlicher Zug ist in der Konstrastgestaltung der Schlußszenen zu beobachten: gegenüber der Tragik der Handlung, die meistens kurz vor dem Ende die höchste Steigerung erfährt, bringt der Abschluß gewöhnlich eine befreiende, hoffnungsvolle Wendung. Nur bei wenigen Tragödien ist dies nicht der Fall (Gorb., Sp. Tr., Faustus, Oth., Lear).

In den Moratitäten wird dem Menschen am Ende Gnade gewährt. — In der letzten großen Szene von K. J. führt Verity die Stände wieder zur Ordnung, wahren Frömmigkeit und Treue gegenüber dem Landesfürsten zurück. — Apius endet mit einer tröstlichen Verheißung. — Friedlich und ruhig ist der Abschluß in Leir und Tamb., heiter in Bac. — In E. II. wird nach leidenschaftlichem Kampf zwischen König und Adel Ruhe und Sicherheit wieder hergestellt, indem der junge Prinz die Zügel der Regierung fest in die Hand nimmt. — Am Ende von J. IV. erscheint die totgeglaubte Dorothea im letzten Augenblick auf dem Schlachtfeld und führt eine allgemeine Versöhnung herbei. — Tit. schließt nach einer Handlung voll von Greueltaten mit Lucius' hoffnungsvollen Worten, die den Anbruch besserer Zeiten verheißen. In Rom. versöhnen sich die beiden feindlichen Häuser am Grabe ihrer Kinder. Den Schluß der blutigen Tragödie R. III. bildet Richmonds Gebet um dauerhaften Frieden, den er selbst eifrigst zu fördern verspricht. In Macb. atmen die Lords befreit auf, nachdem der Usurpator, unter dessen Herrschaft das Land ächzte und stöhnte, vernichtet ist, und Malcolm ergreift kraftvoll das Szepter, um das Recht im Lande wieder herzustellen. In Ant. und Caes. finden die Sieger am Ende einer Handlung voll von Feindseligkeiten versöhnende Worte, in denen sie die Größe der toten Gegner in großzügiger Weise würdigen. Einen ergreifenden Kontrast zu dem Ablauf der Handlung bildet auch der Schluß in Haml.: Hamlet und Laertes reichen sich die Hand zur Versöhnung, und der junge, starke Fortinbras übernimmt die Leitung des Staates, den es wieder in die Fugen zu rücken gilt, „lest more mischance on plots and errors happen". — Cymb. und die anderen romantischen Schauspiele enden in Versöhnung und Freude.

In ähnlicher Weise beruht auch in den Komödien Lylys und Sh.'s die starke Wirkung des Schlusses auf einem Kontrast, indem der Ernst der Handlung, der häufig kurz vor dem Ende noch einmal einen Höhepunkt erreicht[17]), sich in Glück und Heiterkeit auflöst.

Eine weitere Art des Kontrastes, die vielen Komödien Lylys und Sh.'s eignet, ist die Parodierung der Haupthandlung durch die Nebenhandlung. Gewöhnlich handelt es sich um

[17]) Aehnliches bemerkt Külpe, S. 157 von musikalischen Kompositionen: „Es steigert der Musiker die versöhnende Harmonie des Abschlusses durch Dissonanzen vor der Auflösung."

Kontrastierung der zarten und empfindsamen Beziehungen zwischen den Liebenden in den höheren Kreisen und den derberen zwischen den Liebenden der niederen Sphären (End., LLL., Err., As, Tw.).

II. Wie sich beim szenischen Kontrast durch Abhebung der einen Szene von der anderen, des einen Szenenelementes vom zweiten eine gegenseitige Verstärkung ergibt, so wird durch den Figurenkontrast eine Verstärkung und Verdeutlichung der Charaktere in der Richtung der kontrastierten Eigenschaften erzielt. Es erfolgt gewissermaßen eine doppelte Charakterisierung, eine positive und eine negative.

Besonders charakteristisch für das ältere englische Drama ist die kontrastierende Gegenüberstellung von Gut und Böse, und zwar in doppelter Form. In den Misterien sind beide Parteien durch reale Figuren vertreten. Die Bösen greifen die Guten an und suchen sie zu vernichten. Typisches Schema:

gutes Prinzip — böses Prinzip

In den Moralitäten sind die Vertreter des guten und des bösen Prinzips allegorisch und unwandelbar, und ihr Kampf geht weniger gegeneinander als um einen zwischen ihnen stehenden Menschen, den jede Partei auf ihre Seite zu ziehen strebt. Es ergibt sich also folgendes Figurenschema:

gutes Prinzip	Mensch	böses Prinzip
unwandelbar	wandelbar	unwandelbar

In beiden Arten ist das böse Prinzip im Gegensatz zum guten häufig komisch gefärbt.

Im Drama der Uebergangszeit wird die Starrheit der Figurengruppierung der Moralitäten allmählich gelockert. K. J. ist ein Markstein in dieser Entwicklung. Der Hauptvertreter des guten Prinzips ist hier nicht mehr allegorisch, sondern real; der wandelbare Teil ist nicht mehr durch eine Figur vertreten, sondern durch mehrere, die wieder untereinander kontrastieren. Mit der Gewinnung des wandelbaren Teiles hat das böse Prinzip erst das Mittel zum Zweck erreicht. Es stehen sich dann noch zwei Gruppen kontrastierend gegenüber, und das böse Prinzip, zu dem jetzt auch der ursprünglich wandelbare Teil gehört, sucht nun das Gute zu vernichten. Das ist wie im Bibeldrama sein eigentlicher Zweck. — Wenn uns auch gegenüber dem Mittelalter und der Uebergangszeit in der Renaissance mit fortschreitender psychologischer Einsicht und Vertiefung die Personen des

Dramas, besonders die Bösewichter, menschlich näher gebracht werden und die Irrealität der Figuren aufgegeben wird, so bleibt doch grundsätzlich die Gegenüberstellung von Gut und Böse (letzteres häufig komisch gefärbt!) in der Gruppierung der Misterien und der Moralitäten erhalten. Die Verwendung der beiden Figurenschemata konnten wir durch das ältere englische Drama bis zu Sh. verfolgen, wobei bald die eine, bald die andere Gruppierung mehr hervorleuchtete. Zum Unterschied vom antiken Drama spielt die Gegenüberstellung von Gut und Böse in den beiden festgestellten Formen selbst in der klassizistischen Tragödie Gorb. eine bedeutsame Rolle. Faustus greift auf die mittelalterliche Moralität zurück: hier erscheint deren Gruppierung bis zu der Irrealität der beiden Prinzipien in fast völliger Reinheit wieder.

Die Gegenüberstellung von Gut und Böse sowohl in der Art der Misterien als der Moralitäten kann man auch durch das ganze Schaffen Sh.'s beobachten.

Die edle Dulderin Hero (As) wird dem schurkischen Don Juan gegenübergestellt, in dem wir den bösen Verführer der Moralitäten wiederfinden. Mehr im Sinne der Misterien vertritt das böse Prinzip der haßerfüllte Oliver, der seinen edlen, hochgesinnten Bruder Orlando verfolgt und ihm nach dem Leben trachtet. — Der teuflische Jago (Oth.) zieht Othello auf die Seite des Bösen und verursacht dadurch die Vernichtung seines Gegenbildes, der edlen, unschuldigen Desdemona. Mit dem Vice der Moralitäten verbindet ihn auch der Anflug zum Clownhatten (vgl. Oth. II,1). Othello gerät durch den Verführer in Schuld. Seine brutale Wildheit, seine rasende Eifersucht trennt ihn von der zarten, lieblichen Desdemona. Je unmenschlicher Othello in seiner Leidenschaft wirkt, desto höher steigt in unseren Augen Desdemonas sittliche Größe: The more angel she, / And you the blacker devil! (Emilia in Oth. V,2). Dennoch ist Othello im Grunde edel und gut, großmütig, offenherzig, arglos und vertrauensselig, Jago, sein Feind, dagegen tückisch, arglistig, versteckt, niedrig-egoistisch und von teuflischer Gerissenheit. — In Lear finden sich im wesentlichen dieselben Figurenkontraste wie im alten Leirdrama, nur vertieft und verstärkt. Es ist wieder die Gegenüberstellung von Gut und Böse: das ruchlose, lasterhafte Schwesternpaar, Cornwall und Oswald auf der eine Seite, auf der anderen Cordelia, Kent, der Narr, der König von Frankreich und Albanien, der dem Cambria des alten Dramas entspricht, aber entschiedener auf der Seite des Guten steht. Cornwall wendet sich hier ganz dem Bösen zu und wird mit Albanien kontrastiert. Lear steht zuerst zwischen den Parteien wie der Mensch in den Moralitäten, dann wendet er sich dem Bösen zu und wird zum Angreifer des Guten. Indem er sich jedoch läutert, verläßt er das böse Prinzip und tritt auf die Seite des guten. In der Gloucesterhandlung, die

Sh. zu dem Stoff des alten Dramas hinzugefügt hat, stehen sich ebenfalls Gut und Böse gegenüber: der schurkische Edmund und der reine, edle Edgar. Die Stellung Gloucesters zu den beiden Prinzipien entspricht der Lears. — In Macb. wird das verbrecherische Ehepaar mit der gütigen Lichtgestalt des greisen Duncan, mit Banquo und der Malcolmpartei kontrastiert. An Banquo tritt ebenso wie an Macbeth die lockende Prophezeiung und damit die Versuchung, ihre Erfüllung gewaltsam herbeizuführen. Wie sie darauf reagieren, das zeigt den Kontrast der beiden Charaktere[18]). — In Cymb. wird die Reinheit und edle Seelenschönheit Imogens durch Kontraste in helles Licht gerückt. Als teuflisch böse ist die Königin gezeichnet, in Cloten verbindet sich wieder Schurkerei mit Lächerlichkeit. Joachimo spielt die Rolle des bösen Verleumders wie etwa Ambidexter in Camb.

Verstärkt wird der Kontrast zwischen Gut und Böse in dem Misterienschema, wenn der angegriffene Gute seinem bösen Feind trotz der Pein, die er von ihm erdulden muß, verzeiht. Die Beispiele dafür sind zahlreich: Y. Pl., Apius, Camb., Leir, Sp. Tr., J. IV.

Neben der Gegenüberstellung von Gut und Böse kann man im Drama des Mittelalters und der Uebergangszeit schon vereinzelt andere Kontraste beobachten. Diese sind jedoch hier noch von untergeordneter Bedeutung. Die Renaissance schafft eine ganze Skala neuer, der vorausgehenden Zeit unbekannter Kontrastpaare, die nunmehr häufig in den Vordergrund des Interesses gerückt werden, und verleiht dem Drama dadurch einen außerordentlichen Reichtum.

Ein erstes hervorragendes Beispiel lieferte uns die Sp. Tr. Hier steht, wie später ähnlich in Haml., der zaudernden Unentschlossenheit schnellentschlossene Tatkraft gegenüber. In Tamb. und E. II. werden Stärke und Energie mit Schwäche kontrastiert, ängstliches Nachgeben mit trotzigem Widerstand in Jew, materialistische und idealistische Gesinnung in Bomb. Dem von titanischem Drang getriebenen Faust, der sich der Magie bedient, weil ihn das durch die Wissenschaft Erreichte nicht zu befriedigen vermag, steht Wagner gegenüber, der — ähnlich wie Miles in Bac. und die Diener in Camp. — den Meister nur in äußerlichen Dingen nachahmt. In Camp. wird der Straßenphilosoph Diogenes den Hofphilosophen gegenüber gestellt, die feinfühlige, anmutige Margaret den groben, ungebildeten Bauernburschen in Bac. — Der König von Navarra (LLL.) „lebt in abstrakten Regionen", sein Freund Biron „steht auf dem Boden des realen Lebens"[19]). Der großherzige, königliche Antonio kontrastiert mit dem geldgierigen Wucherer Shylok (Merch.). Die Prinzen von Marocco und Aragon sind „Scheinmenschen",

[18]) Vgl. dazu Niclas, S. 63. [19]) Lüdemann, S. 6.

„Bassanio, Antonio und Portia setzen sich über allen bloßen Schein hinweg"[20]). — Hero (Ado) ist vornehm, still, sanft, Beatrice munter, keck, witzig. — Der derbe, rauflustige Verstandesmensch Mercutio (Rom.) bildet die Folie des schwärmerischen, hochgesinnten Gefühlsmenschen Romeo[21]), der reinen, edlen und anmutigen Julia wird die vulgäre, schwatzhafte, niedriggesinnte Amme gegenübergestellt. In Caes. findet Brutus seine Gegenbilder in Cassius und Antonius[22]). Ein komplizierter Charakter wie Hamlet erhält eine ganze Anzahl, z. T. ganz verschiedener Kontrastfiguren: König Claudius, die Königin, Polonius, Rosenkranz und Güldenstern, Laertes, Horatio. — Macbeth erweist sich im ersten Teil von Macb. als ein „in gewisser Hinsicht schwacher Charakter"[23]), mit grüblerischem Hang, der der treibenden Kraft von außen bedarf. Die Lady ist skrupelloser, praktischer, energischer, beherrschter. Später allerdings wandelt sich das Verhältnis: während Macbeth den einmal betretenen Weg konsequent zu Ende geht, hält ihr weibliches Gemüt den Erschütterungen nicht stand. — In As steht dem melancholischen Jacques mit seiner pessimistischen Philosophie der weise Narr Touchstone gegenüber, der Vertreter der heiteren Lebensanschauung. — Der Narr in Lear kontrastiert durch seine Weisheit und Scharfsichtigkeit mit seinem verblendeten Herrn. — In Cymb. bilden neben Imogen die beiden edlen und starken Natursöhne Guiderius und Arviragus einen wirkungsvollen Kontrast zu den entarteten Hofkreisen.

III. Werden die charakteristischen Eigenschaften einer Person durch den Figurenkontrast scharf und klar umrissen, so erfahren sie häufig noch besondere Betonung und Eindringlichkeit durch das Mittel der Gleichförmigkeit.

Die Charakterisierung einer Person durch die Handlung kann auf zwei Wegen geschehen: indem diese Person eine oder indem sie mehrere gleichgerichtete, für sie typische Handlungen vollführt (bzw. sich mehreren Situationen gegenüber gleichartig verhält). Der zweite Weg wird im älteren englischen Drama sehr häufig gewählt und führt zu einer äußerst eindringlichen Charakterzeichnung.

Die zahlreichen Verhörszenen in den Y. Pl. z. B. geben Jesus immer wieder Gelegenheit, seine Sanftmut, Geduld und Standhaftigkeit zu bewähren, und zeigen auf der anderen Seite eindringlich die Niedrigkeit und Bosheit seiner Feinde. — Der Wankelmut des Menschen im C. of P. wird dadurch besonders verdeutlicht, daß sich Humanum Genus zweimal von dem bösen Prinzip gewinnen läßt. — Cambises läßt es nicht bei einer Freveltat bewenden, sondern begeht immer neue Grausamkeiten. Dadurch wirkt seine Gewissen-

[20]) Hebler, S. 194.
[21]) Vgl. Borchers, S. 60.
[22]) Vgl. Niclas, S. 14—24.
[23]) Schücking, S. 70.

losigkeit so ungeheuerlich. — Dem Welteroberer Tamb. werden vier verschiedene Herrscher nacheinander gegenübergestellt, die er der Reihe nach in kurzen Kämpfen besiegt. — Die Charakterzüge des Barabas in Jew werden durch seine zahlreichen Untaten in helles Licht gestellt. Don Mathias, Lodowick, Abigail und die Nonnen, die beiden Mönche, Ithamore, Bellamira und Pilia-Borza, sie alle sterben als seine Opfer. Dazu kommt noch sein Verrat an der Stadt und sein Anschlag auf Callymath. Wie in Camb. und Tamb. treten auch im Jew die Opfer des Helden nur für kurze Zeit in die Handlung ein. Während jedoch dort die einzelnen Taten, an denen sich die Züge des Helden erweisen, völlig isoliert voneinander geschehen, stehen sie im Jew (mit gelegentlichen Sprüngen) in ursächlichem Zusammenhang, indem die eine aus der anderen folgt und ohne diese nicht zu denken ist[24]). Mit fortschreitender Entwicklung wird ein immer folgerichtigeres Hervorwachsen der einen Tat aus der anderen erreicht. Die höchste Vollendung bedeutet Macb. — Die Häufung von Mord- und Schandtaten ist auch in den Dramen des jungen Sh. oft zu beobachten (Tit., R. III.). Der reife Sh. legt sich Beschränkungen auf, doch z. B. auch in Macb. bleibt es nicht bei einem Verbrechen, dem Mord an Duncan, — Banquo, die Lady Macduff und ihr Söhnchen fallen ebenfalls durch Mörderhand als Opfer des Usurpators.

Zu der mittelbaren Charakterisierung durch die Handlung tritt die Selbstschilderung und die Charakterisierung durch Mithandelnde. Während die Selbstcharakterisierung z. B. von Jesus und Gott in den Misterien als objektiv und richtig zu werten ist, sollen die zahlreichen Selbstschilderungen der bramarbasierenden Herren meist nicht ein Bild von ihnen geben, wie sie wirklich sind, sondern wie sie zu sein sich einbilden, oder wie sie scheinen wollen. In den Moralitäten sollen dagegen die vielen Urteile, die die guten wie die bösen Geister über sich selbst aussprechen, als durchaus richtig hingenommen werden. — Ebenso ist die Charakterisierung durch Mithandelnde sowohl in den Misterien als in den Moralitäten als objektiv aufzufassen, wobei natürlich von bewußten Irreführungen und Verleumdungen abzusehen ist. Die beiden Arten der unmittelbaren Charakterisierung haben sich in ihrer grundsätzlichen Form durch das Drama der Uebergangszeit bis in die Renaissance erhalten, wenn sie auch allmählich hinter der Charakterisierung durch die Handlung zurücktreten. Noch bei Sh. sind die nicht selten begegnenden Selbstschilderungen der Personen (sogar der Bösen: Aaron, Gloucester, Jago) im Monolog und Dialog sowie ihre zahl-

[24]) Fischer, S. 118 ff.

reichen Urteile übereinander (selbst feindlich Gesinnter, z. B. Jago über Othello) als objektiv zu betrachten, noch bei Sh. tragen sie zu einer klaren und eindringlichen Charakterzeichnung bei.

Aber nicht allein die besonderen Charaktereigenschaften der Personen, auch die wesentlichen Elemente der Handlung werden durch das Mittel der Gleichförmigkeit betont und in helles Licht gerückt. So werden in den Misterien die Wundertaten Jesu, die man besonders hervorheben wollte, zuerst in Handlung vorgeführt und dann immer wieder berichtet. Die auf solche Weise intensivierte Handlung bewirkt gleichzeitig die Hervorhebung der wesentlichen Züge derjenigen Charaktere, die die Urheber der betreffenden Handlung sind (in diesem Falle also Jesus). — In den Chester und Coventry Plays tritt eine besondere Figur auf, die das Dargestellte erklärt und dem Publikum näher bringt. In den Moralitäten werden die moralisierenden Grundtendenzen von den guten und bösen Mächten, die den Menschen bestürmen, in ermüdender, aber eindringlicher Weise immer wieder dargelegt. Dem C. of P. geht dazu noch ein Prolog voran, in dem Inhalt und Idee des Stückes kurz angegeben werden. In K. J. wird die schon durch die Handlung zum Ausdruck kommende politisch-antikleriale Tendenz noch in langen Disputationen zwischen den Parteien immer wieder dargelegt. Der Interpretour, der nach dem ersten Teil des Dramas auftritt, betont ebenfalls dessen Grundideen und faßt den Inhalt zusammen. Eine ähnliche Funktion hat der Prolog von Camb., Apius, E. I., das Argument von Gorb., die Rahmenhandlung von J. IV. — Die zahlreichen Untaten des Helden in Camb. werden zuerst dargestellt und dann immer wieder in Erinnerung gebracht. Eine ähnliche Technik wird in vielen späteren Dramen angewandt, sehr ausgeprägt z. B. in R. III. — Der Planentwurf, der den Taten gewöhnlich vorangeht, ist ein weiteres Klärung und Hervorhebung bewirkendes Mittel der Gleichförmigkeit. In Apius folgt auf Planentwurf und Ausführung der Intrige zweimalige Darlegung des Sachverhaltes (durch Rumor und durch Virginius). Aehnliches begegnet häufig, besonders in den Komödien Lylys und Sh.'s, die bei den verwirrenden Verwicklungen ihrer Handlung entschieden solcher klärenden Mittel bedürfen.

Die für das Mittelalter typische Aneinanderreihung von Gleichartigem zeigt sich am ausgeprägtesten an den in den Misterien immer wiederkehrenden komischen Bramarbasszenen, deren Träger verschiedene Personen sind (Pharao, Herodes, Cayphas, Pilatus)[25]) und die, meistens ohne in innerer Beziehung zueinander zu stehen, durch einen bis in Einzelheiten gehenden gleichen Verlauf gekennzeichnet sind. Der ästhetische Wert solcher Gleichförmigkeit ist gering.

Unkünstlerische Gleichförmigkeiten begegnen gelegentlich auch noch im späteren Drama. Im Gorb. z. B. sind die beiden Szenen II, 1, und II, 2, die Ferrex und Porrex zwischen ihren Beratern zeigen, sehr ähnlich gebaut. Jedesmal sucht ein schlechter Ratgeber einen der beiden Königssöhne gegen seinen Bruder aufzuwiegeln, während ein guter zum Frieden mahnt, und jedesmal beschließt am Ende der Szene der gute Ratgeber, Gorboduc um Abwendung des drohenden Unheils anzuflehen usf. — Auffallend ist auch der gleichartige Hergang der einzelnen Handlungen, aus denen sich der Tamb. aufbaut: Empörung der Herrscher über das dreiste Vorgehen Tamburlaines, auf den sie seiner niederen Herkunft wegen voll Verachtung herabsehen, Kriegszug gegen ihn, Wechsel siegesgewisser Trutzreden, Niederwerfen der Könige und ihr endloses Wehklagen.

Die Verbindung gleichartiger Handlungen und Motive, deren Träger ebenfalls verschiedene Personen sind, ist für viele Komödien Lylys charakteristisch. Die Gleichförmigkeit, die auch bei Lyly häufig bis zu einem fast völligen Gleichlauf ganzer Szenen und Szenenteile geht, ist hier ein bewußtes Kunstmittel, das als eine dem euphuistischen Sprachstil der Lylyschen Komödien entsprechende Erscheinung anzusehen ist.

Ein besonders charakteristisches Beispiel ist Gall. Die beiden Hirten Tityrus und Melibeus schicken ihre Töchter als Knaben verkleidet in den Wald, der eine in I, 1, der andere in I, 3. Die beiden Mädchen treffen in der Einsamkeit zusammen (II, 1) und geben in abwechselnden Beiseitegesprächen ihre gegenseitige Liebe kund. In den Monologen II, 4 und II, 5 hängen beide den gleichen Gedanken nach, ebenso bei ihrer zweiten und dritten Begegnung (III, 2 und III, 4), und über das, was die beiden Mädchen in V, 3 erfahren müssen, sind sie gleicherweise enttäuscht. Ebenso wie sich Gallathea und Phillida ineinander verlieben, jede in dem Glauben, in der anderen einen Jüngling zu finden, so entbrennen auch die Nymphen in Liebe zu den vermeintlichen Knaben. — Nicht minder auffallend ist die Gleichförmigkeit vor allem ferner in Bomb.[26]).

---

[25]) Im Gegensatz zu gleichförmigen Handlungen, die an eine Person gebunden sind (siehe oben).

[26]) Vgl. Weiner, S. 48.

Ein künstlich wirkender Gleichlauf von Szenen und Szenenteilen ist in Jugendkomödien Sh.'s ebenfalls häufig zu beobachten. Die Verbindung gleichartiger Handlungen und Motive findet sich auch in seinen späteren Komödien.

Mit dem König von Navarra ziehen sich in LLL. seine drei Genossen in die Einsamkeit zurück. Sie alle leisten ein Gelübde, sich dort ganz dem Studium hinzugeben und der Liebe zu entsagen. Einer nach dem anderen bricht jedoch das Gelübde, und zwischen jedem der Herren und seiner Erwählten entwickelt sich das gleiche Liebesspiel. — Wie der rechtmäßige Herzog in As, von seinem Bruder Frederick vom Thron gestoßen, in der Verbannung leben muß, so wird Orlando von seinem Bruder Oliver aus seinem Besitz verdrängt und muß in die Waldeinsamkeit fliehen. Am Ende bereuen jedoch Frederick und Oliver, und beide setzen die Brüder wieder in ihre Rechte ein.

Während bei Lyly diese Art Gleichförmigkeit aus einer Freude am Gleichklang entspringt und im wesentlichen nur formalen Wert besitzt, wird in Sh.'s Komödien auf diese Weise häufig die Idee des Stückes verstärkt. Das Geschehen und seine Folgen werden aus der Einmaligkeit zur Allgemeingültigkeit erhoben[27]). Am eindrucksvollsten und packendsten hat Sh. dieses Prinzip in einer Tragödie durchgebildet, in Lear. Auch hier handelt es sich nicht allein darum, daß z w e i Fabeln i n e i n e m Drama vereinigt werden, wie das z. B. auch in Bac. der Fall ist, sondern darum, daß diese beiden Fabeln d e r s e l b e n Idee dienen. „Shakespeare will recht aus dem Vollen das Bild geben, wie Pietätlosigkeit alles zerstört, will das Böse in seinem markdurchdringenden Grausen zeigen. Indem er gleich zwei Fälle vorführt, bringt er diese eine, große Wirkung hervor"[28]). Wohl finden sich schon vorher im ernsten Schauspiel gewisse Ansätze zu einer Doppelhandlung dieser Art: die Vervielfältigung des Motivs der Rache in der Sp. Tr. (Rache suchen außer dem Helden — Belimperia, Isabella, Don Bazulto, Balthazar, der Vizekönig von Portugal und der rachefordernde Geist des Andrea, der in Begleitung von Revenge am Anfang des Stückes und dann nach jedem Akt auftritt, um zu den Ereignissen und dem Stand der Rache Stellung zu nehmen. Schließlich wird das Rachemotiv noch durch die Pantomime von „Soliman and Perseda" versinnlicht) oder die

[27]) Vgl. dazu Brandl über LLL., S. 132.
[28]) Vischer, Sh.-Vorträge III, 362.

Verdoppelung der Aufständigenhandlung in E. I. (Lluellen- und Baliolhandlung). Von hier führt jedoch kein direkter Weg zu Lear. Sh. hat in Lear die Technik der Doppelhandlung von der Komödie auf die Tragödie übertragen[29]). Die Gehaltstiefe und die tragische Färbung, die seine Komödien häufig dem ernsten Schauspiel so verwandt machen, mag die Uebernahme nahegelegt und erleichtert haben.

IV. Eng mit dieser Art szenischer Gleichförmigkeit hängt die Figurengleichförmigkeit zusammen; denn den ähnlichen Handlungen entsprechen einander ähnliche Personen. Jedoch auch im monomythischen Drama treten öfters gleichförmige Figuren auf.

In den Misterien begegnen immer wieder die bramarbasierenden Helden, die als solche kaum individuelle, unterscheidende Merkmale für sich beizubringen haben. Ihr häufiges Auftreten verstärkt noch den Eindruck des Typenhaften und erklärt sich aus dem Bestreben der Dichter, dem Geschmack des Volkes entgegenzukommen. — Im C. of P. sind Gut und Böse durch annähernd die gleiche Zahl von Figuren vertreten, die sich schematisch auf jeder Seite wieder in Gruppen von noch engerer Verwandtschaft ordnen.

Starke Gleichförmigkeit in der Figurengruppierung weisen auch eine Reihe Renaissancetragödien auf, z. B. ist im Gorb. jede der drei Hauptpersonen von einem guten und von einem schlechten Ratgeber umgeben, und in Tamb. ist die Zahl der Begleitfiguren der mit oder gegeneinander kämpfenden Helden fast immer die gleiche. Diese Gleichförmigkeit in der Figurengruppierung ist jedoch im ernsten Drama von geringer künstlerischer Bedeutung und wird hier allmählich zurückgedrängt. In den Komödien Lylys dagegen erscheint sie als ein bewußtes Kunstmittel, das bis zum Spielerischen gesteigert wird und der Freude des Euphuismus am symmetrischen Satzbau entspricht. Sh. hat diese Technik in seine Jugendkomödien übernommen.

Gegenüber der Typenhaftigkeit der bramarbasierenden Helden in den Misterien zeigen die gleichförmigen Figuren im C. of P. trotz des Schematismus in der Gruppierung eine deutliche Tendenz zur Individualisierung, indem die verschiedenen Tugenden und Laster zu Symbolen bestimmter indivi-

[29]) Vgl. Keller VII, 111.

dueller Eigenschaften gemacht werden. Diese Individualisierung schreitet mit der Entwicklung des Dramas immer weiter fort.

Die spezifische Wesensart einer jeden Gruppe erfährt im C. of P. durch die Vielzahl ihrer Vertreter eine gewisse Hervorhebung und Betonung. Aehnliches gilt von K. J. Hier kommt noch ein weiteres Moment der Verstärkung hinzu: Die Charaktereigenschaften der realen Figuren werden durch ihre allegorischen Entsprechungen vorgezeichnet und dadurch intensiviert. — Das Prinzip, mehrere Personen in einem Drama auf Grund ihrer ähnlichen Charaktere sich ähnlich betätigen, sie einem gleichen oder ähnlichen Ziel zustreben zu lassen oder ihnen ein verwandtes Schicksal zuzuerteilen, ist durch das ganze ältere englische Drama zu verfolgen. In Gorb. versuchen zwei Ratgeber die Brüder im guten Sinne zu beeinflussen, zwei andere im bösen. Die beiden Hauptvertreter des bösen Prinzips in Leir, Gonorill und Ragan, handeln auf gleiche Weise niedrig und treulos und finden schließlich ein ähnliches Schicksal. Auf der anderen Seite stehen Leir und Perillus zusammen, Cordella und der König von Frankreich. Das Motiv der Rache beseelt in der Sp. Tr. eine ganze Anzahl Personen. Die Feinde des Helden in Tamb. erweisen sich alle als prahlerische Schwächlinge, die nach kurzem Kampf unterliegen. Die zwei Günstlinge des Königs in E. II. werden beide nach einem schnellen Aufstieg verfolgt und getötet. Die zwei verliebten Herren in Bac. sterben beide um ihrer Liebe willen, ihre Söhne fallen als Rächer ihrer Väter. In J. IV. gesellen sich zu dem niederträchtigen Ateukin seine gleichgearteten Diener Andrew und Slipper. Der Held in R. III. findet in Buckingham für eine Zeitlang einen Genossen, der ihm so ähnlich ist, daß er ihn „My other self" nennt. Ein gleichartiges Paar sind Rosenkranz und Güldenstern (Haml.). Gerade durch die Doppelheit stellt sich in ihnen die kriecherische Höflingsart in vollendeter Weise dar[30]). In dem jungen Osrick, der später an ihre Stelle tritt, verkörpern sich dieselben Charakterzüge.

Besonders stark ist aber entsprechend der szenischen Gleichförmigkeit die Gleichförmigkeit der Figuren in den Komödien Lylys und Sh.'s. Es ähneln sich z. B. in Gall. die beiden Mädchen ebenso wie ihre Väter in Charakter und Hand-

[30]) Vgl. dazu Goethe, Wilhelms Meisters Lehrj. V, 5.

lungsweise. Das Gleiche läßt sich von den beiden reichen und den beiden armen Vätern sowie von ihren vier Dienern in Bomb. feststellen. Durch diese Art Gleichförmigkeit wird eine Handlung voll von verwirrenden Verwicklungen und Verknotungen geschaffen, die oft grade den Reiz der Lylyschen Lustspiele bilden. Dasselbe gilt auch für manche der Sh.'schen Komödien. In Err. z. B. vervielfachen sich die Irrungen, die durch die äußere Aehnlichkeit der beiden Zwillingsbrüder entstehen, durch die Aehnlichkeit ihrer beiden Sklaven, der Zwillinge Dromio[31]).

Anders ist dieses Kunstmittel z. B. in LLL. und As zu bewerten. Hier werden durch die Figurengleichförmigkeit die besonderen Eigenschaften der Personen, auf Grund deren sie ähnlich handeln, hervorgehoben, verstärkt, intensiviert. Gleichzeitig wird den einzelnen Charakteren dadurch, daß ihre wesentlichen Eigenschaften in anderen wiederkehren, der Ausdruck des Gesetzmäßigen, des Allgemeingültigen verliehen. Dasselbe Prinzip, das im ernsten Schauspiel z. B. in Haml. auf Nebenpersonen angewandt wird, betrifft hier auch Hauptpersonen, sodaß die ganze Handlung davon ergriffen wird.

Mit größter Konsequenz und vollendeter Meisterschaft angewandt und ausgestaltet hat Sh. dieses Kunstmittel in Lear. Indem er mit der Fabel des alten Dramas, wo bereits die Charaktereigenschaften der Personen durch Figurengleichförmigkeit unterstrichen wurden, eine zweite verbindet, in der sich Aehnliches ereignet, gibt er den Hauptcharakteren der einen Handlung gleichgeartete Abbildungen in der zweiten. Wie Lear vertraut auch Gloucester blind der geheuchelten Liebe, jähzornig wie dieser verstößt er ebenfalls sein schuldloses Kind, muß für seine Verblendung furchtbare Schmach und Unbill erleiden und läutert sich im Unglück. Der schurkische Edmund ist das Seitenstück des verderbten Schwestern-

---

[31]) In den „Menaechmen" des Plautus, Sh.'s mittelbarer oder unmittelbarer Quelle, hat nur der eine Bruder einen Sklaven bei sich. Ob der zweite Sklave schon in dem verlorenen älteren Stück, der „Historie of Errors", vorhanden war, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Jedenfalls ist er eine Neuerung des englischen Dramas. Vgl. dazu Keller IX,77, Hense, S. 270, Lüdemann, S. 15, wo auch auf weitere Gleichförmigkeiten hingewiesen wird, die abweichend von Plautus bei Sh. erscheinen.

paares, — Edgar und Cordelia, beide zu Unrecht verstoßen, gleichen sich auch in ihrer standhaften Treue und aufopfernden Liebe. Was in Sh.'schen Komödien durch die Figurengleichförmigkeit bewirkt wurde, das erreicht der Dichter in Lear durch dieses Kunstmittel in noch höherem Maße: Verstärkung, Intensivierung, Ausprägung zum Allgemeingültigen, Typischen.

———

Lebenslauf.

Ich bin am 10. 2. 1905 als Sohn des Kaufmanns David Friedländer und seiner Ehefrau Augusta, geb. Samter, in Breslau geboren. Ostern 1921 erhielt ich an der Eichendorff-Oberrealschule in Breslau das Zeugnis der Reife für Obersekunda und trat dann in den kaufmännischen Beruf. Im Mai 1927 gab ich meine Stellung auf und bestand Ostern 1928 vor dem Prüfungsausschuß in Breslau als Nichtschüler die Reifeprüfung nach dem Lehrplan der Oberrealschule. Von Ostern 1928 bis Michaelis 1933 studierte ich an der Universität Breslau Englich, Deutsch und Kunstgeschichte. Das Sommer-Semester 1929 verbrachte ich in England und war für diese Zeit beurlaubt. Die Ergänzungsprüfung im Lateinischen legte ich im April 1930 ab, Ende des Sommersemesters 1933 bestand ich das philologische Staatsexamen.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren Frey, Griesebach, Hönigswald, Horn, Kühnemann, Kynast, Löwi, Merker, Ranke, Siebs und Frau Prof. v. Schaubert. Ihnen allen spreche ich aufrichtigen Dank aus.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Horn, der die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab, ihr Entstehen mit Interesse verfolgte und mich mit seinem stets bereiten Rat förderte und unterstützte.

Ernst Friedländer.